
NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 08228688 5





Leitfaden

zum

Unterrichte und zur eigenen Unterweisung

in der

Harmonielehre,

insbesondere

nach des Verfassers System derselben (Polyphonomos).

In

katechetischer Form bearbeitet

von

G. Schilling.

Zunächst ein Anhang zur zweiten Ausgabe dessen Werkes „Polyphonomos rc.", dann aber auch ein Wegweiser und Führer bei Repetitionen und Uebungen in der Kunst des harmonischen Satzes nach jedweder anderen Lehrart desselben.

Stuttgart,

Weise & Stoppani.

1842



Vorerinnerung.

Dieser Leitfaden hat zunächst den Zweck, einen methodischen Ueberblick über mein in dem Buche „Polyphonomos" niedergelegtes System der musikalischen Harmonielehre zu geben, und bei dem Unterrichte darnach gewissermaßen als sicherer Führer zu dienen; doch kann er auch beim eigenen Studium und Selbstunterrichte in jener Wissenschaft als Examinator oder Repetent gleichsam dienen, und in diesem Sinne ist nicht durchaus erforderlich, daß der sich darnach Examinirende den ersten Unterricht in der musikalischen Harmonie nach jenem meinem Lehrbuche derselben erhalten hat, so daß nach solcher Seite das Büchelchen für jeden Musiker und Dilettanten einen wesentlichen Nutzen in sich bewahren dürfte, wenn gleich dieser bei Verwendung des Buchs zu seinem nächsten Zwecke ungleich höher hervortreten muß.

Die katechetische Form wählte ich, weil sich solche mir durch langjährige Erfahrung als die pädagogisch beste in derlei Beziehungen bewährt hat, und ich nehme daher keinen Anstand, das Buch, das eigentlich einen durch deren zweite Ausgabe

veranlaßten Anhang zu meiner Harmonielehre („Polyphonomos") bildet, auch einen Katechismus dieser sogar zu nennen. Möge es als solcher gebraucht werden, und den Vortheil bringen, den ich damit schaffen wollte!

Stuttgart, im Mai 1842.

Schilling.

Erste Lection.

Entwickelung des Begriffs von Harmonie und ihre Begründung.

(Vergl. Hauptwerk pag. 1—15.)

1. Woher stammt das Wort Harmonie, und was verstehen wir darunter im Allgemeinen? —

Das Wort Harmonie stammt aus der griechischen Sprache, aus welcher es in ziemlich jede andere überging, und bedeutet, abgeleitet von seinem ursprünglichen Sinne (Zusammenfügung, Wiedervereinigung aller Dinge, Weltordnung), im Allgemeinen — Einstimmigkeit, Uebereinstimmung mehrerer Dinge, das einigende Verhältniß mehrerer einzelner Theile zu einem Ganzen.

2. In wiefern ließ diese Bedeutung des Wortes seinen speciellen, vorzugsweisen Uebertrag in die musikalische Kunst zu? —

Nicht allein weil die musikalischen Kunstgestalten mehr als jede andere in der äußern Wahrnehmung auf einer willkührlichen Zusammenfügung von vielen Einzelnheiten zu einem Ganzen beruhen, sondern auch weil vorzugsweise hier von der Wirkung ein nach Innen wie nach Außen einigendes Verhältniß dieser vielen einzelnen Theile zum Ganzen bedingt wird.

3. Und welchen Begriff unterlegen wir daher dem Worte Harmonie in der Musik insbesondere? —

Wir verstehen eben deshalb darunter hier, in der Musik, nicht etwa blos die, jeder weitern Bedingung baare, Vereinigung mehrerer für sich bestehender und in ihrer äußern Erscheinung verschiedener Töne zu einem Haupt- oder gemeinschaftlichen Zusammenklange, sondern wir verlangen aus solchem Grunde auch, daß unter den zu dem Ende mit einander verbundenen Tönen ein aus der Natur der Consonanzen hervorgehendes, kurz ein derartiges Verhältniß stattfindet, wornach dieselben

insgesammt auf einer tonischen Basis beruhen, als aus welcher sie gewissermaßen hervorgegangen zu betrachten sind, und dehnen aus gleicher Ursache endlich auch den Sinn des Worts auf die gesammte Beschaffenheit eines musikalischen Kunstwerks dergestalt aus, daß zwischen den sowohl größern als kleinern einzelnen Theilen desselben ein eben solches Verhältniß vergleichungsweise besteht, wie dort unter den einzelnen Tönen eines bloßen, aus mehrern solchen zusammgesetzten (harmonischen) Zusammenklangs.

4. Wie pflegen wir einen solchen Zusammenklang mit einem Worte zu benennen? —

Accord.

5. Demnach scheinen Harmonie und Accord (genau genommen) nicht gleiche Bedeutung mit einander zu haben, und welcher Unterschied findet unter beiden statt? —

Der Begriff Accord ist nur ein Theil des Begriffs Harmonie, ist Harmonie im ersten oder nächsten Sinne, und mit der Zusammenfügung mehrerer einzelner Töne zu einem Ganzen, zu einem gemischten Gesammtklange erschöpft, ist daher auch ein einfacher, während der Begriff Harmonie gewissermaßen als ein dreifacher angesehen werden muß. Accord ist blos das Verhältniß mehrerer einzelner Töne in ihrer gleichzeitigen gemeinschaftlichen Erscheinung, ist die Ordnung im Einzeln, Harmonie aber ist die Ordnung im Einzeln wie im Ganzen, ist das Verhältniß der Töne im Accorde, wie das Verhältniß der Accorde im Tonstücke, und was dem Alles zugehört.

6. Was folgt hieraus für den Begriff und Umfang einer Harmonielehre? —

Daß ihr nächster Gegenstand zwar die Lehre von den Accorden oder von den Verhältnissen der möglichst vorkommenden Accorde in und unter sich ist, daß sie gleichwohl aber nicht dabei allein stehen bleiben darf, sondern aus der eigentlichen Compositionslehre zum Mindesten auch so viel noch zu sich herübernehmen muß, als nothwendig ist, ein Tonstück seinen innern wie äußern Bestandtheilen nach vollständig verstehen zu können.

7. Aber wenn Harmonie demnach etwas Anderes ist, als das einigende Verhältniß mehrerer oder vieler einzelner Töne zu und unter einander, und die Harmonielehre doch zunächst mit der Lehre von den Accorden insbesondere anzufangen hat: was bleibt demnach vor Allem ihre Aufgabe? —

Daß sie das **einigende** Verhältniß der einzelnen Töne, aus welchen die in einem Tonstücke möglichst vorkommenden Accorde bestehen und bestehen können, und zwar jeden für sich, untersuche.

8. Dies einigende Verhältniß erkannten wir so eben dahin (s. oben Frage 3), daß die Töne, aus welchen ein Accord besteht, gewissermaßen wie aus einem einzigen sogenannten Grundtone hervorgegangen erscheinen: welche nähere Bestimmung geht daraus für den Begriff und das Wesen eines Accords hervor? —

Daß er ein Zusammenklang mehrerer Töne ist, welchen ein einziger andrer Ton zur Basis, zur Grundlage, und zwar in sofern dient, daß er gewissermaßen als der erste inhaltsvolle Erzeuger derselben angesehen werden kann.

9. Wie läßt sich das verstehen? —

Aus der Beschaffenheit und dem Wesen der sogenannten **Aliquottöne**.

10. Welche Töne führen diesen Namen? —

Diejenigen höheren Töne, welche nach dem Ergebnisse akustischer Untersuchungen in einem tiefern Tone enthalten sind, und mit demselben, wenn auch für das ungebildete Ohr weniger vernehmbar, leise zugleich erscheinen.

11. Welche Töne sind dies aber, nach ihrem Intervallenverhältnisse angegeben? —

Jedesmal die Octave, die zweite Quinte, die zweite Octav, die dritte Terz, Quinte, kleine Septime und dritte Octav, die vierte Secunde und vierte Terz von irgend einem beliebig angenommenen tiefern Grundtone.

12. Wodurch liefert die praktische Musik einen Beweis für die Richtigkeit solcher Annahme? —

Dadurch, daß diese Töne eben jene sind, welche sich auf Blasinstrumenten ohne Klappen und Tonlöcher, und ohne anderweitige Kunstmittel blos durch die Kraft des Luftstoßes hervorbringen lassen, und welche daselbst gewöhnlich **natürliche** Töne genannt werden.

13. Lassen wir den Satz gelten und kehren uns zuvor zu einem andern Gegenstande: woher nehmen wir die Töne, welche zusammen einen Accord oder eine Harmonie bilden sollen? —

Aus der Tonleiter, denn die Töne einer Octav sind Basis für unser gesammtes Musiksystem.

14. Wenn nun aber die Töne, welche zusammen einen Accord bilden, als aus ihrem Grundtone gewissermaßen hervorgegangen

erscheinen sollen: was folgt daraus, wenn wir die eben gegebene Antwort mit der Reihe jener mitklingenden Töne, die allein als in einem Tone enthalten gedacht werden können, vergleichen, für das Wesen einer Tonleiter? —

Daß jede Tonleiter ursprünglich nur aus drei neben einander liegenden ganzen Tonstufen besteht, und daß bei Verlängerung dieser Leiter jedesmal eine Vermittlung stattfinden muß.

15. Welcher Ton dient zu solcher Vermittlung? —

Die kleine Septime.

16. Und wie weit ist der Schritt von einer solchen Grundleiter zur andern?

Immer nur eine halbe Tonstufe.

17. Zu welchem Urtheile führt alles dies über Wesen und Beschaffenheit einer Tonleiter, wie jetzt diese gewöhnlich in unserem Musiksysteme gilt? —

Daß unsere Tonleitern von acht Tönen ursprünglich aus zwei dreitönigen unter sich harmonisch verschiedenen Tonleitern zusammengesetzt worden sind, ihr siebenter Ton dann nur dazu dient, um im achten Tone zur ersten Urleiter und zum Abschlusse des Ganzen zurückzukehren, und daß endlich eben deshalb zwei halbe Tonstufen in jeder Tonleiter vorkommen müssen, und zwar stets da, wo die Verbindung der Urleitern statthat.

18. Kehren wir von da zu Frage 14 wieder zurück: Was folgt aus der Vergleichung der nunmehr dreifach gefundenen Resultate; einmal, daß die Töne eines Accords in mehrerwähntem Verhältnisse zu einander stehen müssen, dann daß dieses Verhältniß im Wesen der sogenannt mitklingenden Töne beruht, und drittens, daß jede Tonleiter ursprünglich aus zwei dreitönigen, harmonisch unter sich verschiedenen Urleitern besteht u. s. w. — Was folgt aus Vergleichung aller dieser Sätze endlich und insbesondere noch für das Wesen und den Begriff einer Harmonie oder eines Accords? —

Einmal, daß jeder Accord oder jede Harmonie auf einen bestimmten Grundton sich stützen muß; dann zweitens, daß jeder Accord oder jede Harmonie ursprünglich aus nichts anderm besteht als aus dem sogenannten Dreiklange, der die Terz, Quint und Octav des Grundtones enthält, weil diese die nächsten unter den Aliquottönen des letztern enthaltene Intervalle sind; und endlich drittens, daß jeder weitere oder andere in einem Accorde enthaltene Ton keinen andern Zweck hat, als

den der Verbindung dieser Harmonie mit einer vorhergehenden oder folgenden andern.

19. Fragen wir darnach aber auch noch, wie solche Verbindung geschieht? —

Da jede Harmonie ihre Töne nur aus ihrer Leiter nimmt, die Urleitern einer Harmonie aber nur in halben Tonstufen sich aneinanderreihen, — sonach auch wohl nur auf die Weise, daß in den verbindenden Accorden vorzüglich diejenigen Töne eingeschaltet werden, welche das meiste Verlangen nach dieser zweiten Harmonie zeigen, und welche also namentlich um halbe Tonstufen fortzuschreiten verlangen.

20. Welche sind diese Töne? —

Ohne Zweifel diejenigen, welche die Urleiter, zu welcher fortgeschritten werden soll, unten und oben um eine halbe Stufe einschließen, und welche sich zu dem ersten unterschiedenen Tone unter den mitklingenden Tönen des Grundtons dieser Harmonie, den wir Dominant nennen, verhalten wie Terz und Septime.

21. Also sonach keine andere, als welche in diesem ihrem Grundtone wiederum als mitklingend enthalten sind, und welche demnach selbst in ihrer überleitenden Eigenschaft den Grundsatz nicht umstoßen, daß jede Harmonie, als solche, dieses aliquote Verhältniß ihres Grundtones realisiren muß, — ein Grundsatz, den wir dann auch in allem Folgenden eben so fest zu halten haben werden, als er hier uns die deutlichste Einsicht in den Begriff und das Wesen der Harmonie gestattet.

Zweite Lection.

Vom Grundbasse.

(Vergl. Hauptwerk pag. 16—29.)

1. Eins der Hauptresultate voriger Betrachtung war, daß jede Harmonie oder jeder Accord auf einem Grundtone beruhe, der Charakter und Verhältniß dieser Harmonie oder dieses Accords sowohl im Ganzen als im Einzeln seiner Töne bestimme: wie nennen wir in der Kunstsprache gewöhnlicher einen solchen Grundton? —

Den Grundbaß.

2. In welchem besondern Verhältnisse aber muß sich ein solcher Grundton noch zu der über ihm gebildeten Harmonie befinden, wenn er als wirklicher Grundbaß angesehen werden können soll? —

Er muß sich zu derselben verhalten, wie ein Erzeuger zu dem Erzeugten.

3. Wann aber und nur wann kann dies der Fall sein? —

Wenn die Töne, aus denen die Harmonie zusammengesetzt worden ist, in der Reihe der mitklingenden Töne dieses ihres Grundtones enthalten sind.

4. Und woran vermögen wir dieses sofort zu erkennen? —

Daran, daß zum Mindesten die wesentlichsten Töne der Harmonie zu einander den aus Terz, Quint und Octav bestehenden Dreiklang des Grundtons ausmachen, und jeder sonst vielleicht noch darin enthaltene Ton nur als ein zufälliger oder absichtlich zur Verbindung zugefügter erscheint, da die nächsten aus der Reihe der mitklingenden Töne eines beliebig anzunehmenden Grundtons keine anderen als jene drei sind.

5. Was folgt hieraus für das Wesen der Harmonie? —

Daß alle Harmonie in ihrer ursprünglichsten Reinheit aus keinen andern Tönen denn aus denen des Dreiklangs mit ihrem Grundbasse besteht.

6. Und was folgt hieraus wieder für das Wesen der einzelnen Accorde? —

Daß alle Accorde, welche nicht ein solches Tonverhältniß in sich tragen, daß der Ton, auf dem sie gewissermaßen erbaut wurden, auch als ihr eigentlicher Grundbaß, und ihr Zusammenklang selbst als ein Dreiklang dieses Grundbasses, wenigstens den Hauptbestandtheilen nach, angesehen werden kann und darf, als gleichsam abgeleitete Accorde erscheinen, deren Natur und Wesenheit eben sowohl auf ein solch' ursprüngliches Verhältniß zurückgeführt, als daher erklärt werden muß, und daß — wenn dies nicht auf irgend eine Weise geschehen kann — der Accord selbst auch gar kein unserer Harmonie angehöriger ist.

7. Unstreitig ist dies ein sehr wichtiges Ergebniß, das die Ueberzeugung in uns erwecken muß, daß, wollen wir gründlich uns von dem Wesen und den Verhältnissen unserer Harmonie unterrichten, wir vor allen Dingen den Grundbaß kennen lernen müssen. Dies Ziel sofort zu erreichen aber dürften ein Paar andere Vorfragen noch nöthig sein, als: Was ist, das wir in der Regel das Wesentlichste, die Seele der Musik nennen, und das sich, wenn wir eine Musik hören, auch zunächst unserer Auffassung aufdringt? —

Die Melodie, welche gleichsam von der Harmonie begleitend umgeben wird.

8. So erscheint bei aller Untersuchung harmonischer Verhältnisse die Melodie immer als etwas Gegebenes, und daher Unveränderliches, und haben wir oben erfahren, daß alle Harmonie auf ihrem Grundbasse als ihrem Erzeuger beruht, so werden hier, beim Studium der Harmonie, auch damit den Anfang zu machen haben, daß wir den Grundbaß zu irgend einer Melodie aufzufinden lernen, da solcher dann von selbst das harmonische Verhältniß oder die Harmonie, welche die Melodie begleiten soll und kann, (erzeugen) bestimmen wird. Woher nehmen wir die Töne zu einer Melodie? —

Stets aus irgend einer Tonleiter.

9. Welche Folge muß dies für unser hierortliches Beginnen haben? —

Daß wir zunächst den Grundbaß zu irgend einer Tonleiter aufsuchen lernen, und nach solchen Regeln zwar, die dann für jede beliebige melodische Tonreihe passen.

10. In den Melodieen eines Tonstücks aber, klein oder groß, kommen oft auch Töne vor, welche der Grundleiter derjenigen Tonart, in welcher das Tonstück geschrieben ist, nicht angehören: wie nennen wir dergleichen Töne? —

Leiterfremde Töne.

11. Welche Bewandtniß hat es für unsern hierortlichen Zweck mit denselben? —

Dieselben leiten allemal in eine andere Tonleiter über, und es muß alsdann auch der Grundbaß zu dieser und solcher Leiter fortschreiten.

12. Der so eben Frage 9 ausgesprochene Grundsatz wird also dadurch nicht gestört, um so weniger, als wir auch in voriger Lection schon lernten, daß jede unserer Tonleitern ursprünglich aus zwei dreitönigen Urleitern besteht, und wir sonach mit dem vierten Tone derselben bereits einen solchen Uebergang zu machen haben werden. Wie nennen wir den ersten Ton einer Leiter? —

Die Prime, den Anfang derselben, die Tonica, welche zugleich Charakter und Maaß ihrer gesammten Tonreihe bestimmt.

13. Welcher Ton wird diesem Tone daher auch wohl als Grundbaß gehören? —

Er selbst oder in seiner tiefern Octave.

14. Wie nennen wir den zweiten Ton einer Leiter? —

Die zweite Stufe oder vom ersten Tone abgerechnet und gemessen die Secunde.

15. Mit welchem Tone wird solche Secunde wohl als Grundbaß zu begleiten sein? —

Da er nicht erzeugender Anfang, der charakteristisch umfassende Maaßstab, sondern selbst schon ein abgeleiteter Ton ist, ohne Zweifel nicht mit seiner Octav, sondern da er gleichwohl noch unter den mitklingenden Tönen des ersten Anfangs- oder leitererzeugenden Tones enthalten ist, sicher auch mit dem ersten unterschiedenen und doch noch zunächst mit der Prime verwandten Tone unter jenen Aliquottönen, also mit der Quinte.

16. Wie wird diese Quinte in der Kunstsprache gewöhnlich genannt? —

Die Dominante, weil sie außer der Prime oder dem ersten Grundtone der vorherrschende Ton in aller diese zunächst angehenden Harmonie ist.

17. Mit dem dritten Tone schließt die erste Urleiter einer jeden unserer gewöhnlichen Tonleitern: mit welchem Tone wird daher dieser Ton wohl als Grundbaß zu begleiten sein? —

Ohne Zweifel wieder mit dem ersten, mit der Prime, weil durch solche allein auch harmonisch der Abschluß der ersten Urleiter möglich und fühlbar gemacht wird.

18. Mit dem vierten Tone unserer Tonleiter beginnt ihre zweite Urleiter, die mit dem sechsten Tone aufhört: was läßt sich aus der bisherigen Darstellung wohl für solche in Beziehung auf ihren Grundbaß folgern? —

Daß sie in solcher Beziehung eben so behandelt werden muß, als die erste dreitönige Urleiter.

19. Wie gestaltet sich demnach ihre Grundbaßbegleitung? —

Der erste Ton dieser zweiten Urleiter oder der vierte Ton unserer gewöhnlichen Leiter erhält zum Grundbaß sich selbst, der zweite Ton genannter Urleiter oder der fünfte Ton unserer gewöhnlichen Leiter die Dominante von jenem vierten (welche gleich ist mit der Prime der ganzen Leiter), und der dritte Ton der zweiten Urleiter oder der sechste unserer gewöhnlichen Leiter wieder jenen vierten als die Prime (Tonica) der zweiten Urleiter.

20. Mit dem siebenten Tone lenkt zum gerundeten Abschluß des Ganzen die zweite Urleiter wieder nach der ersten ein: welchen Ton wird er daher als Grundbaß erhalten? —

Die Dominante, da diese erkannter Maaßen die Vermittlung zwischen jedem fremden und dem harmonischen Verhältnisse der Tonica ist.

21. Der achte Ton unserer Leiter ist nichts anders als die Wiederholung des ersten: welcher Grundbaß gebührt sonach ihm? —

Die Tonica.

22. Welches Schema ergibt sich aus allem dem für die Auffindung des Grundbasses zu einer Leiter? —

Durch Zahlen dargestellt, wornach die oberste Reihe die Leiterstufen, und die unterste Reihe den wievielsten Ton aus dieser Leiter als Baß bedeutet, etwa Folgendes:

Leiter:	1	2	3	4	5	6	7	8
Baß:	1	5	1	4	1	4	5	1

23. Wie läßt sich dieses Schema auf jede beliebige Melodie verwenden? —

In sofern als alle Melodieen formell nichts Anderes sind als Tonreihen, in denen die Tonstufen nur nicht leitermäßig auf einander folgen, und man demnach bei jedem Tone einer Melodie, so lange kein leiterfremder Ton in der Reihe vorkommt, nur auszurechnen braucht, der wievielste Ton derselbe in der Leiter der der Melodie zum Grunde liegenden Tonart ist, und ihm dann den Grundbaß zu geben, den er nach solcher seiner Stellung in dieser Leiter erhalten würde.

24. Worauf läßt der Umstand, daß auch leiterfremde Töne in einer Melodie vorkommen können, in Bezug auf diese Regel im Voraus schon schließen? —

Daß gegebenes Schema über Auffindung des Grundbasses zu einer Melodie wohl Hauptregel ist, als Regel aber auch manchen Ausnahmen unterworfen sein kann.

25. Den Grundbaß demnach zu einer Melodie aufgefunden, fehlt zur Vollständigkeit blos noch die beide begleitende und verbindende Harmonie: wie finden wir solche? —

Nach dem Grundsatze, daß alle Harmonie ursprünglich aus nichts Anderem denn aus dem Dreiklange des Grundbasses besteht, auf die Weise, daß wir dem Melodieenton jedesmal den Dreiklang seines Grundbasses unterlegen.

26. Aus welchen Tönen besteht der sogenannte (reine) Dreiklang? —

Aus Terz, Quinte und Octav des Grundbasses.

27. Verglichen diese ursprüngliche Harmonie mit der damit zu begleitenden Melodie, finden wir, was sich aus dem Ursprunge des Grundbasses auch von selbst ergibt, daß ein Ton aus solchem Dreiklange jedesmal schon in der Melodie enthalten ist; da nun aber der Melodieenton selbst ein beliebiger sein kann, und wenigstens formell über der begleitenden Harmonie enthalten sein soll: was folgt daraus für die Form des Dreiklangs? —

Daß derselbe in verschiedenen Lagen erscheinen kann.

28. Wie viele sind dieser Lagen, und können nur sein? —

Drei, weil der ganze Accord nur aus drei unter sich verschiedenen Tönen besteht; einmal, wenn die Quinte, das andere Mal, wenn die Terz, und das dritte Mal, wenn die Octav zu oben in die Melodie zu liegen kommt.

29. Wir nennen hier den Dreiklang schlechtweg einen Accord: was läßt sich daraus, bei dem Ausdrucke die eben ausgesprochene

Regel näher in's Auge gefaßt, für die übrigen Accorde wohl schließen? —

Einmal, daß jeder Accord in verschiedenen Lagen erscheinen kann, und dann in so vielen Lagen zwar, als überhaupt er aus unter sich verschiedenen Tönen besteht.

30. Accord nannten und nennen wir jeden Zusammenklang mehrerer unter sich verschiedener Töne: welche temporelle Abweichung gestattet dieser Begriff aber? —

Daß die Töne, welche zusammen einen Accord bilden, nicht immer zu gleicher Zeit, in einem Momente zu erscheinen, sondern auch erst nach einander zum Vorschein zu kommen brauchen.

31. Wie nennen wir in solchem letztern Falle den Accord? —

Zergliedert oder getrennt.

32. Welche Regel haben wir für solche Zergliederung der Harmonien oder Accorde? —

Es gibt dafür weder Maaß noch Regel, und ist dies völlig dem Ermessen und der Erfindungsgabe eines Tonsetzers überlassen.

Dritte Lection.

Von dem Haupt-Septimenaccorde.

(Vergl. Hauptwerk pag. 30—49.)

1. Wenn wir die sonach harmonisirte Tonleiter mit ihrer einfachen melodischen Folge vergleichen: welcher Unterschied ergibt sich alsdann zwischen Beiden in Beziehung auf ihre Wirkung? —

Die harmonisirte Leiter wirkt zwar voller und kräftiger als die einfache melodische, aber hinsichtlich der Abrundung des Ganzen scheint in der einfachen melodischen Folge mehr Zusammenhang obzuwalten als in der Folge der Harmonie.

2. Wo finden wir den Grund von dieser verschiedenen Wirkung? —

Darin, daß in der einfachen melodischen Folge wohl die nöthige halbtönige Ueberleitung von einer Urleiter zur andern vorhanden ist, aber nicht auch in der harmonischen Verbindung, wodurch dieser die gehörige und den Schritt weniger fühlbar oder ihn sogar nothwendig machende Vermittlung entgeht.

3. Wie wird solche Vermittlung aber hier, in der Harmonie, möglich werden können? —

Ohne Zweifel dadurch, daß wir dem Accorde unter dem letzten Tone einer dreitönigen Urleiter einen Ton zufügen, welcher eben sowohl zu der folgenden Urleiter überzuführen im Stande ist, als der Melodienton selbst schon dazu überführt.

4. Welcher Ton wird dieser sein? —

Da zu dem Anfange der folgenden Urleiter schon der Melodieenton überführt, zweifelsohne jener, der auf gleiche Weise, wie dieser aufwärts um einen halben Ton, abwärts um eben so viel zu dem Ende der Urleiter sich hinneigt, so daß dadurch gewissermaßen die ganze auf einer eigenen harmonischen Basis beruhende Urleiter von zwei zu ihr hinleitenden Tönen in die Mitte genommen, und dadurch der Schritt zu ihrem ganzen Wesen vollendet wird.

5. In welchem Verhältnisse steht dieser dergestalt und zu dem Behufe dem Dreiklange unter dem dritten oder letzten Tone einer Urleiter zugefügte weitere vierte Ton zu dem Grundbasse desselben Accords? —

In dem Verhältnisse einer kleinen oder Haupt-Septime.

6. Wie nennen wir, sofern die Zufügung selbst geschehen, daher nun diesen Accord? —

Den Haupt-Septimenaccord.

7. Und aus welchen Intervallen besteht demnach ein solcher Accord? —

Ursprünglich und vollständig aus keinen andern als denen des reinen Dreiklangs und der Hauptseptime seines Grundbasses.

8. In welchem Verhältnisse aber steht der Grundbaß, über welchem wir solchergestalt einen Haupt-Septimenaccord bilden können oder zu bilden haben, zu dem auf ihn folgenden Grundbaßton? —

In dem Verhältnisse einer reinen Quinte.

9. Wie pflegen wir in harmonischer Rücksicht eine solche Quinte auch wohl zu nennen? —

Die Dominante.

10. Und wie kann daher jener Haupt-Septimenaccord auch wohl schlechtweg genannt werden? —

Der Dominantenaccord, und um so mehr, als der ganze Accord auch zu der Harmonie der folgenden Tonica überleitet, also diese im Voraus schon ankündigt, sie beherrscht.

11. Zurückgeschaut aber auf den ersten Grundsatz unserer Lehre, daß alle Harmonie oder jeder Accord, sobald er eine eigene Selbstständigkeit ansprechen können soll, als in seinen einzelnen Theilen (Tönen) aus seinem Grundbaßton wie das Erzeugte aus einem Erzeugenden hervorgegangen erscheinen muß, frägt es sich noch, ob nach solchem Grundsatze auch die Zufügung einer solchen Septime zu dem Dreiklange zulässig ist? —

Allerdings, da in der Reihe der mitklingenden Töne irgend eines Grundtones auch die kleine Septime vorkommt, also diese in jenem enthalten ist.

12. Und wenn der Grundbaß der beiden zu den verschiedenen Urleitern überführenden Accorde, denen wir bei dem Harmonisiren einer gewöhnlichen Tonleiter nach alle diesem eine Hauptseptime zuzufügen haben oder zufügen dürfen, zu dem folgenden Grundbasse sich wie die reine (tonische) Quinte verhält: was folgt

hieraus überhaupt für die Bildung eines solchen Haupt-Septimenaccords? —

Daß dieselbe überhaupt und in jeder beliebigen Accorden- oder Harmonienreihe da oder über demjenigen Baßtone statthaben kann, der die Dominante oder reine Quinte von dem folgenden Baßton ist.

13. Indessen an welche Bedingung ist diese Bildung eines sogenannten Haupt-Septimenaccords auch in sofern noch geknüpft, als dieselbe allein den Zweck der harmonischen Ueberleitung hat? —

Da diese Ueberleitung vornehmlich in dem halbtönigen Fortschritte aus einer harmonischen Grundlage in die andere verwirklicht wird, an diejenige Bedingung, daß die Septime insbesondere auch jedesmal um einen Ton in den folgenden Accord abschreitet.

14. Welchen Ausdruck besitzt die technische Kunstsprache für solche Fortschreitung? —

Auflösen — sie sagt und setzt als Regel fest, daß jede Septime als Dissonanz sich auflösen müsse.

15. Und welchen Sinn schließt sonach dieses Gesetz eigentlich in sich? —

Es soll damit gesagt sein, daß, wenn in einem Accorde eine Septime enthalten ist, in dem drauf folgenden Accorde auch derjenige Ton enthalten sein muß, welcher gerade um eine halbe Stufe tiefer als jene Septime liegt, oder — mit andern Worten — daß die Septime stets in den folgenden Accord um eine halbe Stufe absteigen muß, und zwar in gerader Linie auch oder in derselben Stimme, in welcher sie enthalten ist.

16. Wie gestaltet sich nun aus allem diesem überhaupt die Fortschreitung eines sogenannten Dominant- oder Haupt-Septimenaccords? —

Die Septime in demselben muß allemal um einen halben Ton abwärts fortschreiten; die Terz, als der letzte Ton der Urleiter, welcher der Accord ursprünglich noch angehört, jedesmal um eben so viel aufwärts; die Octave bleibt, wenn sie vorhanden, gemeiniglich liegen; und die Quinte endlich kann als vollkommenere Consonanz auf- oder abwärts gehen um eine Stufe.

17. Wenn die Terz eines solchen Accords aber jedesmal als der letzte Ton derjenigen Urleiter betrachtet werden muß, welcher der Accord (die Tonleiter seiner Tonart zur Basis angenommen) ursprünglich noch angehört, welche Terz muß sie demnach sein? —

Die große, denn nur diese ist fähig, um eine halbe Stufe in eine folgende Urleiter fortzuschreiten.

18. Welches Geschlecht bezeichnet die große Terz in einem Accorde? — Das Durgeschlecht.

19. Und welchem Geschlechte muß daher ein solcher überleitender Haupt-Septimenaccord auch angehören? —

Er ist, mag er nun zu einer Moll- oder Durtonart überleiten, in dieser oder jener vorkommen, in seinem Wesen für sich allemal ein Duraccord.

20. Welcher Unterschied aber ergibt sich darnach aus dieser Geschlechtsverschiedenheit für ihn? —

Ist er selbst auch stets und unveränderlich ein Duraccord, so weicht seine Septime, als sein wesentlichstes Intervall, doch in sofern davon ab, als dieselbe in einer Durtonart immer — und wie oben gesagt — um einen halben Ton, in einer Molltonart aber um einen ganzen Ton abwärts schreitet, was auf dem Notenplane selbst aber die Stellung der einen Stufe tiefer nicht ändert.

21. Kehren wir zur Harmonisirung einer gewöhnlichen Tonleiter zurück: welcher Ton in ihrer Reihe ist es, der sich zu ihrer Dominante, wenn er mit dieser zusammengestellt würde, wie eine kleine oder Hauptseptime verhält? —

Der vierte Ton.

22. Wenn wir diesen Umstand mit alle dem über das Wesen eines Haupt-Septimenaccords bisher Erfahrenen in Vergleichung bringen, welcher Schluß wird sich daraus in Beziehung auf die Regeln über Auffindung des Grundbasses zu einer Melodie ergeben? —

Da der vierte Ton irgend welcher Tonleiter sich zu der Dominante dieser Leiter jedesmal wie eine kleine Septime verhält, ein Haupt-Septimenaccord ferner immer nur über einer Dominante statthat, und die Septime durch Abschreiten um eine Stufe sich auflöst, so wird — dies Alles verglichen mit einander — der vierte Ton einer Leiter, wenn er in einer aus den Tönen dieser gebildeten beliebigen Melodie dergestalt vorkommt, daß der dritte darauf folgt, oder (mit andern Worten) er um eine Stufe absteigt, auch mit der Dominante oder mit dem fünften Tone der Leiter (statt mit dem vierten) als Grundbaß begleitet werden können.

23. Und dies mit oder ohne Rücksicht auf die Tonart der Melodie? —

Ohne solche Rücksicht, da die Stufe, um welche „sich auflösend" die Septime abwärts fortzuschreiten hat, sowohl einen ganzen als halben Ton betragen kann.

24. Wie endlich bezeichnet der sogenannte Generalbassist in seiner Ziffer- und Zeichenschrift den Septimenaccord? —

Blos durch eine 7 über dem Grundbasse, da die Intervalle des Dreiklangs, aus welchen außerdem dieser Accord besteht, in dieser Schrift vorausgesetzt, als sich von selbst verstehend gedacht und daher nicht bezeichnet werden. Je nach Bedürfniß werden der 7 die gehörigen Versetzungszeichen vorgesetzt, damit sie vollkommen bestimmt das Intervall der kleinen Septime anzeigt.

Vierte Lection.

Quinten- und Octavenfolge.

(Vergl. Hauptwerk pag. 50—69.)

1. Zu welchem Zwecke waren wir bei Harmonisirung einer Tonleiter genöthigt, bekannten Accorden eine Septime zuzufügen, und welchen Zweck hat überhaupt ein Septimenaccord? —

Innigere Verbindung und festeren Zusammenhang in die Reihe der auf einander folgenden Harmonieen zu bringen.

2. Diesen Satz allgemein gedacht: was folgt daraus für das Wesen einer Accorden- oder Harmonie-Reihe überhaupt? —

Daß unter allen den Accorden oder Harmonieen, welche auf einander folgen, ein gewisser innerer Zusammenhang stattfinden muß.

3. Wie drückt die technische Kunstsprache sich in dieser Beziehung aus? —

Es muß unter den auf einander folgenden Accorden ein engerer Verwandtschaftsgrad statthaben.

4. Welcher Art ist eine solche Verwandtschaft? —

Sie kann eine innere und äußere sein.

5. Worin besteht die innere Verwandtschaft der Accorde unter einander? —

In dieser Beziehung sind alle diejenigen Accorde oder Harmonieen unter einander verwandt, welche nach Maaßgabe des Verhältnisses der mitklingenden Töne auf einem und demselben erzeugenden Grundtone beruhen.

6. Welche Accorde sind dies vornehmlichst? —

Der Tonica-Dreiklang mit seinem Dominant-Accorde und umgekehrt.

7. Worin besteht die äußere Verwandtschaft der Accorde unter einander? —

Darin, daß von den auf einander folgenden Accorden jeder zwei oder mindestens einen Ton enthalten, welcher ihnen als ursprünglich oder wesentlich zugehört, und welcher in gleicher Eigenschaft nun auch in dem nebenstehenden, folgenden oder vorausgehenden, Accorde enthalten ist.

8. Welche Accorde werden diese vornehmlichst sein? —

Meistens diejenigen, deren Grundbaß um eine Sexte oder Terz, Quarte oder Quinte von einander entfernt liegt.

9. Was für eine Regel läßt sich hieraus wohl für den harmonischen Satz oder die Accordenfolge abstrahiren? —

Die Regel, daß alle solche innerlich oder äußerlich verwandten Accorde unmittelbar, ohne besondern ermittelnden Uebergang, auf einander folgen dürfen.

10. Der Ausschluß dieser Regel ergibt sich von selbst, und ziehen wir dazu die vorhin gegebene Erklärung über die Verwandtschaft der Accorde selbst in Betracht, so wird auch kein Zweifel mehr darüber übrig bleiben, welche Accorde nicht mit einander verwandt sind, und sonach auch nicht ohne weitere Vermittlung unmittelbar auf einander folgen dürfen, nämlich? —

Nach Maaßgabe der Fortschreitung des Grundbasses sind dies alle diejenigen, deren Grundbaß um eine Secunde oder Septime von einander entfernt steht.

11. Wo in unserer harmonisirten Leiter (welche um so eher wir hier wieder als Beispiel anziehen können, als sie ja zur Grundlage aller melodischen wie harmonischen Combinationen dient) kommt ein solches Verhältniß vor? —

Zwischen dem sechsten und siebenten Accorde, wo der Grundbaß um eine Stufe steigt oder um sieben Stufen fällt, und wo zwischen den beiden Accorden selbst auch keines von den vorhin angeführten Verwandtschaftsverhältnissen stattfindet, während zwischen allen vorausgehenden Accorden von Schritt zu Schritt ein solches statthat, indem der Grundbaß stets auch in Quarten und Quinten fortschritt.

12. Diese beiden Accorde also dürfen in dieser und solcher ihrer unveränderten Gestalt nicht unmittelbar auf einander folgen: aber woher nimmt die Theorie einen rechtlichen Grund zu solchem Verbot? —

Aus der schlechten, gefühlswidrigen Wirkung, die solche in gar keinem innern oder äußern Zusammenhange mit einander stehende Accordenfolgen hervorbringen, da die Natur aller Dinge selbst nichts Urplötzliches und Verbindungsloses erzeugt.

13. Sonderbar indessen, daß, sobald wir den zweiten Accord in einer andern, tiefern oder höhern, und umgekehrt, Lage erscheinen lassen, die Wirkung weniger gegen unser natürliches Gefühl anstößt: worin wird demnach die Ursache jener widrigen Wirkung vornehmlichst noch liegen? —

Ohne Zweifel in der gleichmäßigen Fortschreitung der einzelnen Intervalle beider Accorde.

14. Wie nennen wir in der Kunstsprache dergleichen gleichmäßige Fortschreitungen? —

Parallelen.

15. Oder wie noch anders und bestimmter, in Rücksicht auf die Intervalle selbst? —

Quinten= und Octaven=Parallelen.

16. Warum werden diese Intervalle vorzugsweise dabei bezeichnet? —

Weil sie die consonirendsten aller Intervalle sind, und eben die Einförmigkeit, die Abgeschlossenheit in sich, durch welche sie sich auszeichnen, jene gefühlswidrige Wirkung hervorbringt, wenn sie, und eben nur sie, in solch' directer Linie neben einander auftreten.

17. Demnach lehrt denn die Theorie des harmonischen Satzes kurzweg, jede Quinten= oder Octaven=Parallele (oder Folge) streng zu vermeiden, und es frägt sich sonach vor allen Dingen, worin eine solche Parallele oder falsche Folge eigentlich besteht? —

Im Allgemeinen kommt sie jedesmal dann zum Vorschein, sobald zwei Stimmen eines Accords, welche wie reine Quinten oder Octaven sich zu einander verhalten, gleichmäßig mit einander (in gerader Linie) fortschreiten, d. h. um gleich viele Stufen (in den folgenden Accord) steigen oder fallen.

18. Indeß haben wir es hier zunächst und blos noch mit dem Verhältnisse der Intervalle eines Accords zu seinem Grundbasse, weil mit dem reinen Dreiklange, zu thun, worauf müssen wir demnach hier noch den Lehrsatz beschränken? —

Darauf, daß es eine falsche Folge ist, wenn die Octaven und Quinten in einem Accorde um eben so viele Stufen steigen oder fallen, als der Grundbaß selbst.

19. Und wie nun ist eine solche falsche Folge zu vermeiden? —

Unzweifelhaft durch Weglassung der betreffenden Intervalle und Einschaltung anderer dafür an ihrer Stelle.

20. Zugegeben die Richtigkeit dieses Mittels frägt es sich, welche Intervalle sich dafür einschieben lassen? —

Für die Quinte die Terz, die demnach dann zweimal im Accorde zum Vorschein kommt, und für die Octav die aus dem vorhergehenden Accorde beibehaltene Octav, welche (bei dem Beispiele der harmonisirten Tonleiter) hier nun eine Septime wird.

21. Im Fall aber Octav und Quinte durchaus gehört werden sollen? —

Kann dies durch Nachschlag geschehen, indem sie der verdoppelten Terz und der Septime noch nachgeschlagen werden, auf welche Weise sie nicht mehr auf Quint und Octav, sondern auf Terz und Septime folgen, also keine Parallele mehr vorhanden ist.

22. Wenn wir vorhin zu dem Resultate gelangten, daß nur bei secunden- oder septimenweiser Fortschreitung des Grundbasses ein, alles innern oder äußern Zusammenhangs entbehrendes Verhältniß unter den einzelnen Harmonieen- und Accordfolgen eintritt, und daß in solchem Falle auch nur und gewöhnlich eine verbotene Intervallen-Parallele zum Vorschein kommt: was läßt sich hieraus, aus einer Vergleichung dieses Erfunds mit der oben abgehandelten Lehre von der Quint- und Octavenfolge für diese wohl folgern? —

Daß bei anderer Fortschreitung des Grundbasses, wobei ein sowohl innerer als äußerer Zusammenhang, eine nähere Verwandtschaft zwischen den Accorden stattfindet, eine solche, möglich vorkommende Octaven- und Quinten-Parallele nicht oder doch weniger als durchaus falsch betrachtet werden darf, und dies um so gewisser und mehr, je inniger sich jenes Verwandtschafts-Verhältniß gestaltet.

23. Worauf läßt eine solche Schlußfolgerung sich gründen? —

Darauf, daß die Ursache von der, mehrerwähntes Verbot herbeiführenden, gefühlswidrigen Wirkung einer solchen Parallele hauptsächlich darin besteht, daß mit den Accorden, in denen sie verbotener Weise vorkommt, gewissermaßen ein unmittelbarer Schritt in eine fremde Tonart oder Urtonleiter geschieht, bei den unter sich verwandten Accorden aber diese Ursache gänzlich wegfällt, und daher auch der von ihr herrührende Theil jener Wirkung gänzlich wegfallen muß.

24. Wie drücken wir dies für die Regel der Theorie mit andern Worten aus? —

Bei den unter und in sich von Ursprung an verwandten Accorden, welche (nach Maaßgabe des Grundbasses) stets um eine Terz oder Sexte, Quarte oder Quinte von einander entfernt liegen, hat vorkommenden Falls das Verbot der Quinten- und Octaven-Parallele weniger

strenge und vollziehende Kraft, weil hier in Ermangelung der Ursache auch nur ein geringerer Theil ihrer gefühlswidrigen Wirkung hervortritt, als bei den unter sich gar nicht verwandten Accorden, die (nach Maaßgabe des Grundbasses) stets um eine Secunde oder Septime von einander entfernt liegen, und wo jenes Verbot sonach seine volle Geltung haben muß.

25. Wenn indessen vorkommenden Falls auch bei den unter sich verwandten Accorden eine dergleichen Parallele vermieden werden soll: wie geschieht das und kann das geschehen? —

Durch Gegenbewegung oder Vertauschung der Stimmen.

26. Indessen führt dies die Lehre schon weiter, als hier (s. oben Frage 18 ff.) zunächst Zweck war, und als der bis dahin gewonnene Standpunkt zuläßt, weshalb das Fernere darüber bis zu der Zeit zu verschieben ist, wo die mancherlei Modificationen, denen diese Lehre unterliegt, bereits ihre gehörige Motivirung erhalten haben.

Fünfte Lection.

Vom vierstimmigen Satze.

(Vergl. Hauptwerk pag. 70—94.)

1. Wenn wir den Accord, welcher er sei, in der ursprünglichen Gestalt, in welcher wir ihn bis jetzt kennen gelernt haben, betrachten, enthält er im Ganzen wie viel Töne? —

Vier unter sich verschiedene Töne: Grundbaß, dessen Terz, Quinte und Octav.

2. Nach Ergebniß der vorhergehenden Betrachtung *) dürfen in einer zusammenhängenden Reihe von Accorden diese vier Töne nicht einzeln blos, in ihrem Bestehen für sich, sondern müssen auch in Rücksicht auf den einem jeden von ihnen vorausgehenden und nachfolgenden Ton betrachtet werden, mit dem sie also eine fortlaufende Linie bilden sollen: wie nennen wir in solchem Falle, wo er also eine zusammenhängende Kette oder Reihe von Klängen bildet, den einzelnen Ton, und namentlich den einzelnen Ton eines Accords? —

Stimme.

3. Aus wie vielen „Stimmen" besteht demnach ein vollständiger Accord, in seiner ursprünglichen Gestalt und als Theil eines zusammenhängenden harmonischen Satzes ihn gedacht? —

Aus vier verschiedenen Stimmen.

4. In welchem Verhältnisse bewegen dieselben sich nach Rücksicht ihrer Lage zu einander? —

Die eine ist die höchste oder Ober-Stimme, zwei liegen in der Mitte, und die vierte endlich bildet gewissermaßen die Basis und ist die Unterstimme.

---

*) Siehe vorhergehende Lection.

5. Wie pflegen wir mit einem Worte wohl die Ober- und die Unterstimme, und dann wieder die in der Mitte liegenden Stimmen zu nennen? —

Erstere beiden, weil sie die äußersten Gränzen der ganzen Klangerscheinung bezeichnen oder umfassen, die Außenstimmen, und letztere beiden die Mittelstimmen.

6. Welcher Unterschied findet übrigens zwischen den in solcher Weise an Charakter sich gleichen beiden Mittelstimmen statt? —

Auch von ihnen liegt die eine wieder höher als die andere.

7. Wie theilen wir daher die Mittelstimmen eines Accords für sich wieder ein? —

In eine obere und in eine tiefere Mittelstimme.

8. Und in welchem Verhältnisse stehen daher alle vier Stimmen in Rücksicht auf ihre Lage zu einander? —

Die eine von ihnen ist stets die höchste; die zweite, dieser höchsten zunächst liegend, eine minder hohe, die dritte eine noch tiefere, und die vierte die tiefste.

9. Wenn jede dieser vier verschiedenen Stimmen in gleicher Uebereinanderstellung auf ein besonderes Liniensystem und dergestalt zwar geschrieben wird, daß alle zusammen allerdings immer zu gleicher Zeit erscheinen, aber jede für sich doch auch mehr selbstständig und abgesondert auftritt: wie nennen wir alsdann die Anordnung der Stimmen? —

Partitur, oder in Partitur geschrieben, wobei jede einzelne Stimme auch als gleichsam für ein einzelnes, gesondertes Instrument oder eine besondere Person aufgezeichnet erscheint.

10. Welche Namen haben die Stimmen in dem Falle, daß jede einzeln als für eine Person gedacht oder sie alle für den Gesang bestimmt wurden? —

Die höchste heißt Sopran, die nächst tiefere oder zweite Alt, die dritte tiefere Tenor und die tiefste Baß.

11. Angenommen also, daß blos solche vier und gerade so viele Gesangstimmen bei Ausführung eines harmonischen Satzes thätig sind: in welcher Ton-Anzahl kann und muß alsdann auch jeder einzelne Accord darin erscheinen? —

Jeder darf nicht mehr und nicht weniger als vier unter sich verschiedene Töne enthalten.

12. Blicken wir indessen einmal zurück auf den Septimenaccord *): auf welche Weise bildeten wir denselben? —

Dadurch, daß wir dem Dreiklange noch die Septime zufügten.

13. Aus wie vielen Tönen besteht demnach derselbe in seiner vollen und ursprünglichen Gestalt? —

Aus fünf unter sich verschiedenen Tönen.

14. Auf welche Weise wird nun sein Gebrauch in einem solchen streng vierstimmigen Satze, in welchem wir jede Stimme uns als eine besondere Person denken müssen, die immer nur einen Ton auf einmal auszuführen hat und ausführen kann, und den wir am deutlichsten uns in der Partiturschrift versinnlichen, möglich werden? —

Wohl nur auf die Weise, daß man einen von den fünf Tönen wegläßt.

15. Welchen von denselben wird solcher Ausstoß treffen können? —

Im Allgemeinen jedesmal denjenigen, der, nach Lage des folgenden Accords, nicht seine gehörige Fortschreitung findet.

16. Und welcher wird dies sein können? —

Sowohl die Terz, als die Octav und Quinte.

17. Warum nicht die Septime? —

Weil diese das wesentlichste Intervall des Accords ist, ohne dessen Gegenwart der Accord aufhören würde, zu sein, was er sein soll, — Septimenaccord.

18. Welches Intervall war in diesem Accorde nächst der Septime noch an eine bestimmte Fortschreitung gebunden? —

Die Terz.

19. Was ergibt sich daraus für die hier betreffende Lehre? —

Daß die Terz wichtiger in dem Accorde ist als Quinte und Octav, und daher auch weniger gern als diese, nur im äußersten Nothfalle, ausgelassen werden darf.

20. Angenommen aber den Fall, daß auch in einem streng vierstimmigen Satze bei Vorkommen des Septimenaccords dieser in seiner ursprünglichsten Gestalt, also mit allen seinen fünf Tönen gehört werden solle: durch welches Mittel würde solche Absicht erreicht werden können? —

Dadurch, daß eine von den vier Stimmen zwei Töne übernimmt, und solche nach einander, in melodischer Folge, während eben der Zeit

*) Siehe dritte Lection.

in gehöriger Theilung hören läßt, in welcher die übrigen Stimmen jede nur ihren einen erhaltenen Ton vortragen.

21. Und welche Intervalle werden es sein, die sich solchergestalt alsdann in der Zeit des Accords theilen und nach einander in einer Stimme zur Vollständigkeit des letztern hören lassen? —

In der Regel wohl das im andern Falle auszulassende und das diesem zunächst liegende Intervall des Accords, von denen dann das erste auch zuerst und das zweite zuletzt erscheinen wird.

22. Wenn übrigens außer der Septime jedes Intervall des (Haupt-) Septimen-Accords aus diesem oder jenem Grunde wegbleiben kann: was läßt sich für dessen Fortschreitung daraus folgern? —

Daß solche ebenfalls weniger streng an die darüber aufgestellten und vorhandenen Regeln gebunden sein muß.

23. Wie nennen wir in der Kunstsprache den Fortschritt der Intervalle eines Hauptseptimenaccords zu dem folgenden auflösenden Dreiklange? —

Clausel.

24. Wie mancherlei Clauseln haben wir demnach? —

Da alle Harmonie ursprünglich und vollständig vierstimmig ist — vier, eine Discant-, Alt-, Tenor- und Baß-Clausel.

25. Was soll damit insbesondere bezeichnet sein? —

Die Art und Weise des Fortschritts, welche Discant, Alt, Tenor und Baß aus dem Hauptseptimenaccorde zu seinem Schlußdreiklange machen.

26. Für welche von allen Stimmen beruht diese Clausel auf einem festen, unumstößlichen Gesetze? —

Für diejenige, welche die Septime enthält, die dabei an eine bestimmte Fortschreitung gebunden ist, während alle übrigen Stimmen, mit allen übrigen Intervallen, eine verschiedene Bewegung zum Schlusse machen können, obschon diese Verschiedenheit nur eine Ausnahme ist und in der Regel dieselben ebenfalls der angeführten Form getreu bleiben, zumal der Baß, der meist pünktlichst von der Dominante zur Tonica in diesem Falle fortgeht.

27. Wo sind immer aber die demnach sogenannten Clauseln an eine bestimmte Form gebunden? —

Bei einem vollkommenen Tonschlusse.

28. Warum alsdann? —

Weil ein solcher Tonschluß die Octav des Tonicadreiklangs im Sopran fordert, und hiernach nun auch die Lage des vorhergehenden Dominant- oder Hauptseptimenaccords sich leicht berechnen läßt.

29. Und wie gestalten sich in einem vierstimmigen Satze die verschiedenen Stimmclauseln bei dem vollkommenen Tonschlusse? —

Der Sopran geht allemal zur Octav der folgenden Tonica über, mag sie vorher auch noch zur Terz empor- oder zur Quint hinabsteigen; der Alt bleibt an seiner Stelle und wird zur Quinte; der Tenor schreitet zur Terz fort, und der Baß endlich bewegt sich aus der Dominante in die Tonica.

30. Auf welchen Grund stützen sich die Abweichungen von dieser Regel bei unvollkommenen Tonschlüssen? —

Auf Grund der verschiedenen Lagen eines Accords, wodurch die verschiedenen Stimmen ihre Schlußformeln auch unter sich auszutauschen vermögen.

31. In welcher Lage muß auch bei solchem Austausch der Septimenaccord erscheinen, wenn der Sopran liegen bleiben und im Tonicadreiklange zur Quinte werden, also die Formel des Alts (im vollkommenen Tonschlusse) übernehmen soll? —

In derjenigen Lage, bei welcher die Octav des Septimenaccords in die Oberstimme zu liegen kommt.

32. Der wie vielste Ton aus der Leiter ihrer Tonart ist diese Octav? —

Der fünfte.

33. Erscheint hier derselbe aber als Melodieton eines Dominantenaccords, und gleich darauf wieder als Melodieton eines Tonicadreiklangs: welche fernere Regel ergibt sich daraus für Auffindung des Grundbasses zu einer Melodie? —

Diejenige, daß, wenn der fünfte Ton einer Leiter in einer daraus gebildeten Melodie mehrere Male auf einander folgt, derselbe abwechslungsweise auch mit der Dominante statt mit der Tonica als Grundbaß begleitet werden darf.

34. Mit welchem andern Leitertone findet aus ähnlichem Grunde ein ähnliches Verhältniß in dieser Beziehung statt? —

Mit dem ersten oder achten, der, wenn er mehrere Male auf einander folgt, auch mit dem vierten (Subdominant) Tone statt mit der Tonica als Grundbaß begleitet werden darf.

35. Womit läßt diese Ausnahme sich entschuldigen? —

Der erste Ton einer Leiter ist, als Baß gedacht, Dominant von deren viertem Tone, und darf überhaupt eine Dominante mit der Tonica begleitet werden, so muß es auch hier der Fall sein, indem wir alsdann nur den Ton als einer andern Leiter entnommen betrachten.

36. Wann indessen dürfen diese Ausnahmen in der Grundbaßbegleitung nur mit größter Vorsicht statthaben? —

Beim letzten wiederholten Erscheinen des Tons, weil alsdann gar leicht andere Fehler in der Harmonie daraus entstehen können.

Sechste Lection.

Die verschiedenen Geschlechte und Tonarten in der Musik.

(Vergl. Hauptwerk pag. 95—114.)

1. Was wir unter „Tongeschlecht“ und „Tonart“ verstehen, hat die allgemeine Musiklehre zu zeigen: von wie vielen solcher Geschlechte aber pflegt dieselbe, als in unserem Tonsystem enthalten, zu reden? —

Von fünf, einem Dur- und einem Mollgeschlechte, und dann auch einem diatonischen, chromatischen und enharmonischen Tongeschlechte.

2. Welche von diesen fünf Geschlechten lassen sich übrigens nur als wirklich solche ansehen? —

Die beiden ersten, da durch sie ein wirklich nach Art und Abstammung doppelt verschiedener Charakter unter den Tonarten angezeigt und abgeschlossen wird.

3. Als was erscheinen dagegen die übrigen drei sogenannten Geschlechte? —

Eigentlich nur als verschiedene Gattungen von Tonleitern.

4. Indeß sind alle Töne, aus welchen irgend ein Tonstück zusammengesetzt erscheint, solchen Leitern entnommen, und was folgt hieraus für das Wesen dieser Tonleitern? —

Daß auch sie hinsichtlich ihrer verschiedenen Gattung von Wichtigkeit für jede Art von Tonbau sein müssen.

5. In wie fern jedoch kann hier diese Wesenheit der verschiedenen Tongeschlechte in Betrachtung kommen? —

Nur in Rücksicht auf den harmonischen Tonsatz.

6. Und welchen Schluß müssen wir aus diesen beiden letzten Fragen, sie zusammengestellt und verglichen mit einander, ziehen? —

Daß auch für den harmonischen Tonbau das Wesen der verschiedenen Geschlechte von Wichtigkeit ist.

7. Auf welcher Seite übrigens tritt diese Wichtigkeit zunächst bei derjenigen Grundlage, welche wir der allgemeinen Harmonielehre gegeben, hervor? —

Auf Seiten des Zusammenhangs, in welchem die verschiedenen Geschlechte mit eben dieser Grundlage stehen, oder — mit andern Worten — in sofern als die Richtigkeit ihres Bestehens eben daher muß bewiesen werden können, weil alsdann auch die Richtigkeit und Anwendbarkeit der daraus hervorgehenden harmonischen Gesetze und Regeln auf alle Fälle und tonische Verhältnisse erwiesen worden ist.

8. Welche ist aber jene Grundlage? —

Das Verhältniß des Mitklangs mehrerer Töne in Einem und die Reihe dieser (demnach sogenannten mitklingenden oder aliquoten) Töne selbst.

9. Fangen wir zu nunmehriger Ergründung jenes Zusammenhangs bei dem **diatonischen** Geschlechte an: was verstehen wir darunter, oder worin besteht dieses Geschlecht? —

In der stufenweisen Folge von lauter ganzen Tönen.

10. Welchen Grund bietet für Annahme einer solchen Folge oder eines solchen Geschlechts (als generelle Grundlage anderer beliebiger Toncombinationen) das Verhältniß der Aliquottöne in und zu einander? —

Denjenigen, daß unter ihnen selbst eine solche diatonische Folge enthalten ist oder zum Vorschein kommt, und in solchem Umfange und Maaße zwar, als wir überhaupt für das Bestehen einer ursprünglichen Leiterfolge annehmen dürfen.

11. Welches Prädicat pflegen wir daher dem diatonischen Geschlechte auch wohl noch beizulegen? —

Wir nennen es deshalb auch wohl das **natürlichste** oder dasjenige Geschlecht, auf welches zunächst und vor Allem sich die Toncombinationen gründen.

12. Was verstehen wir unter dem **chromatischen** Tongeschlechte oder worin besteht dasselbe? —

In der stufenweisen Folge von lauter **halben** Tönen.

13. Wodurch bieten für diese und überhaupt eine solche Folge die Aliquottöne in ihrem Verhältnisse einen Grund dar? —

Einmal dadurch, daß, wenn wir die in einem jeden der sieben sogenannten natürlichen Töne enthaltenen Aliquottöne tabellarisch zusammenstellen, in deren Reihe auch sämmtliche abgeleitete oder halbe Töne unserer Octav vorkommen, und sonach, wenn wir diese abgeleiteten

Töne mit den natürlichen dann stufenweise abwechseln lassen, eine förmliche chromatische Leiter sich ergibt und ergeben muß; dann aber auch dadurch, daß, wenn wir die in der Reihe der Aliquottöne selbst enthaltene ursprüngliche diatonische Leiter ihrer Natur nach dergestalt fortführen, daß jedesmal der letzte oder dritte Ton einer solchen Urleiter — wie er (was aus der Zusammenstellung unserer gewöhnlichen Tonleiter schon hervorgeht) verlangt — um einen halben Ton aufwärts fortschreitet, wir bis zur zwölften solcher Urleitern ebenfalls alle in unserer Octav und damit in unserem gesammten Tonsysteme enthaltenen sogenannten halben oder abgeleiteten Töne erlangen, die mit den natürlichen (diatonischen) Stufen zusammen dann eine chromatische Tonleiter bilden.

14. Worin besteht das enharmonische Tongeschlecht? —

Eigentlich und nach dem ursprünglichen griechischen Sinne des Wortes in der Folge von lauter Viertelstönen, welche in unserer Musik aber nicht effectuirt werden kann.

15. Welchen Begriff verbinden wir daher mit dem Worte? —

Wir verstehen darunter das Erscheinen ein und desselben Tones in zwei verschiedenen generellen Gestalten, oder den Gebrauch eines Tones in zweierlei Weise, wie z. B. des auch als cis, dis als es rc. gebraucht werden kann, und in jeder besondern Weise derselbe Ton einer andern Tonart angehört.

16. Wie pflegen wir in der Kunstsprache eine solche doppelte Gebrauchsweise ein und desselben Tones also auch zu nennen? —

Den „enharmonischen Tonwechsel“ oder die „enharmonische Tonverwechselung.“

17. In wie fern aber wird auch solcher Wechsel durch das Wesen und Verhältniß der Aliquottöne begründet und gestattet? —

Auf dieselbe Weise, wie wir dadurch zur Annahme und Effectuirung eines chromatischen Tongeschlechts geführt wurden, indem wir auf eben diese Weise alle Töne der Octav nicht etwa blos in ihrer einfachen, sondern auch in der, diese Verwechselung einzig zulassenden, zweifachen generellen Bedeutung gewinnen, wie z. B. dis sowohl als dis wie als es, fis sowohl als solches wie als ges rc.

18. Wodurch unterscheidet sich die Durtonart eines angenommenen Grundtones von der Molltonart desselben? —

Dadurch, daß in der Durtonart jedesmal die große, in der Molltonart aber die kleine Terz dieses Grundtones enthalten ist, und sowohl im Accorde (Dreiklange) als der Leiter desselben.

19. Durch welche besondere Eigenschaft indessen muß sich diese kleine Terz noch auszeichnen, wenn sie den geschlechtlichen Unterschied wirklich andeuten soll? —

Sie muß stets als durch Verminderung der großen Terz entstanden und sonach von dieser gewissermaßen abhängig erscheinen.

20. Wie erklären wir uns den Sinn dieser Abhängigkeit deutlicher? —

Die große Terz schließt fünf, die kleine nur vier chromatische Stufen in sich: diejenige kleine Terz nun aber, welche zum Unterschiede von der großen das Mollgeschlecht andeutet, darf nicht etwa dadurch entstanden sein, daß wir die zweite ganze Stufe chromatisch erhöhen, sondern dadurch, daß wir die dritte chromatische erniedrigen, so daß auf dem Liniensysteme die Note der Terz unverrückt auf ihrer Stelle bleibt, mag diese selbst nun eine kleine oder große sein. Ais z. B. ist von g ebenfalls vier chromatische Stufen, aber gleichwohl nicht dessen kleine Terz, sondern diese nur das (nach Stufen gezählt) gleichweite b (erniedrigte h).

21. Wenn demnach das ausschließliche Vorhandensein der großen und kleinen Terz den einzigen und wesentlichsten Unterschied ausmacht zwischen dem Dur- und Mollgeschlecht: was folgt daraus für die nächste hierortliche Untersuchung? —

Daß auch diese beiden Geschlechte in der Natur der Sache begründet sind, sobald wir unter den Aliquottönen irgend eines als Grundton angenommenen Tones je beide Intervallen-Verhältnisse auffinden.

22. Und wo ist dies der Fall? —

Jedesmal zwischen dem dritten und vierten und zwischen dem fünften und sechsten Aliquotton eines Grundtones, jenen von der Tiefe zur Höhe der Reihe nach aufgestellt. An ersterer Stelle finden wir die große, an letzterer die kleine Terz.

23. Welchen Schluß dürfen wir aus allen diesen Betrachtungen für die Lehre von dem harmonischen Satze überhaupt ziehen? —

Einmal, daß jedes der genannten Geschlechte mit gleichem Rechte zur Grundlage irgend einer harmonischen Toncombination dienen kann; und dann, daß, weil aus gleicher Quelle entstanden, diese Combinationen, mögen sie nun angehören, welchem Geschlechte sie wollen, unmittelbar auch auf einander folgen und unter einander vermischt werden dürfen, so daß z. B. ein Duraccord eben sowohl unmittelbar auf einen Mollaccord, als dieser auf jenen folgen darf, zwischen Accorde, welche ihre Töne diatonischen Leitern entnommen, eben sowohl chromatische als enharmonische ꝛc. ꝛc. treten dürfen.

Siebente Lection.

Modulation und Ausweichung.

(Vergl. Hauptwerk pag. 115—135.)

1. Was haben wir ursprünglich unter dem Ausdrucke Modulation in der Musik zu verstehen? —

Genau genommen nichts Anderes, als die gesammte Kunst der Tonführung in einem Tonstücke, oder die Kunst, Melodie und Harmonie aus dem Haupttone durch andere Töne und Tonarten dergestalt zu führen und fortzuleiten, daß ein ununterbrochener Zusammenhang in der ganzen Tonkette stattfindet, die durch gleichartigen Anfang und Schluß sich gewissermaßen zu einem schönen Kreise formt.

2. Und was unter dem Ausdrucke Ausweichung? —

Den Act der Fortführung selbst, ihre That.

3. Welcher dritter Begriff schließt sich dem noch an? —

Der Uebergang, womit wir die Art und Weise der Fortführung bezeichnen oder das Mittel ihrer Handlung.

4. Wie weit bleibt der allgemeine Sprachgebrauch übrigens dieser Begriffsscheidung getreu? —

Fast gar nicht, indem derselbe Modulation wie Ausweichung und Uebergang meist als völlig homogene Ausdrucksweisen in sich aufgenommen hat, und unter dem einen, wie unter dem andern gewöhnlich sowohl den Act der Ueberleitung der Harmonie aus einer Tonart in die andere, als das Mittel dazu, und endlich wohl gar auch das ästhetische und rhetorische Verhältniß, das darin im Ganzen obzuwalten hat, versteht.

5. Was bleibt demnach für die Lehre von der Modulation und Ausweichung in unserer Harmonie wesentlich zu untersuchen und zu zeigen übrig? —

Zunächst wie dieselbe zu geschehen hat; und dann wohin dieselbe geschehen kann.

6. Bei dem ersten Punkte zuvörderst stehen bleibend, frägt es sich also: auf welche Weise oder überhaupt wie gelangen wir in einem harmonischen Satze aus einer Tonart in die andere? —

Dadurch, daß wir dem Accorde derjenigen Tonart, zu welcher übergegangen werden soll, ihre Dominante nebst deren Dreiklange und Hauptseptime vorausschicken.

7. Worin findet diese Regel ihre Begründung? —

Darin, daß der Schritt aus einer Tonart in die andere dasselbe ist, was der aus einer Urleiter in die andere, und dieser nur geschehen kann mittelst Umgränzung derselben von dem unter- oder oberhalben Tone, welcher ersterer die große Terz, und welcher letzterer die Hauptseptime des Dominantenaccords ist.

8. Wann übrigens ist vornehmlich ein solcher förmlicher Uebergang nothwendig? —

Wenn der harmonische Satz längere Zeit oder gar für immer in der neu betretenen Tonart verweilen soll.

9. Vorübergehende Berührungen fremder Tonarten dürfen demnach auch ohne solche förmliche Ueberleitung statthaben; allein welcher Fall gibt auch dazu nur ein grammatikalisches Recht? —

Wenn unter den demnach neben einander angebrachten oder aufgestellten Harmonieen eine innere oder äußere harmonische Verwandtschaft stattfindet.

10. Welcher Schluß muß hieraus für das Wesen oder die Form des Uebergangs insbesondere noch gezogen werden? —

Daß mit Vorausschickung des Hauptseptimenaccords der eigentliche Act des Uebergangs zwar vollendet ist, doch zwischen dem Accorde, von welchem die Modulation ausgeht, und diesem überleitenden Septimenaccorde auch eine harmonische Verwandtschaft stattfinden muß.

11. Im Fall eine solche Verwandtschaft aber an sich nicht schon statthat: wodurch kann sie alsdann erwirkt werden? —

Entweder durch Verwandlung der Harmonie aus Dur in Moll und umgekehrt, oder durch Einschieben noch anderer Accorde oder Harmonieen, oder endlich auch durch Anwendung des enharmonischen Tonwechsels.

12. Wo finden wir, im Fall das erste und letzte Mittel nicht ausreicht und das zweite angewendet werden muß, diese einzuschiebenden Harmonieen? —

Immer auf der kleinen oder großen Unter- oder Oberterz des Grundbasses der eben vorangegangenen Harmonie.

13. Gehen wir von da zu dem zweiten Punkte über und fragen: wohin läßt sich nun im Verlaufe eines Tonstücks auf angegebene Weise ausweichen? —

Im Allgemeinen nach allen Tonarten.

14. Welche Grade aber setzt die Schönheit der Formen und der rhetorische Zusammenhang der Gedanken dafür fest? —

Drei Grade, den nächstverwandten, entfernter verwandten und gar nicht verwandten.

15. Welche sind die nächstverwandten Tonarten, zu welchen vorzugsweise eine Ausweichung stattfinden kann und auch stattzufinden pflegt? —

Diejenigen, deren Dominante in dem Accorde der Haupttonart, von welcher ausgegangen wird, selbst schon enthalten ist.

16. Welche sind die entfernter verwandten? —

Diejenigen, deren Dominante in dem Accorde auf der Subdominante oder auf der Dominante dieser Haupttonart enthalten ist.

17. Und welche endlich sind die gar nicht verwandten? —

Diejenigen, deren Dominante in keinem dieser Accorde enthalten ist.

18. Was folgt daraus für das Werk der Modulation selbst? —

Daß die Grade der Verwandtschaft der dadurch zu verbindenden Harmonieen auch die Grade der Wirkung der Modulation selbst bestimmen.

19. Welche Tonarten werden es sein, zu denen wir in dem verwandten Verhältnisse gelangen? —

Zu dem nächstverwandten Verhältnisse einmal die parallele Molltonart der Hauptdurtonart des Tonstücks oder umgekehrt; dann die Tonart der Dominante und deren parallele Molltonart; und endlich die Tonart der Subdominante nebst deren paralleler Molltonart. Im ferner verwandten Verhältnisse die Tonarten der Ober- und Untersecunde, oder Secunde und kleinen Septime.

20. Und welche Tonarten werden endlich es sein, zu denen wir im nichtverwandten Verhältnisse gelangen? —

Alle übrigen sowohl Moll- als Durtonarten.

Achte Lection.

Eintheilung der Harmonie in Con- und Dissonanzen oder von den Con- und Dissonanzen im harmonischen Satze überhaupt.

(Vergl. Hauptwerk pag. 136—160.)

1. Was verstehen wir unter Con= und was unter Dissonanzen in der Musik? —

Consonanzen nennen wir diejenigen Intervalle oder eigentlich Zusammenklänge von zwei oder mehreren Tönen, welche dergestalt beruhigend und befriedigend auf unser Ohr wirken, daß sie keine weitere Folge als nothwendig voraussetzen; und Dissonanzen diejenigen, welche nicht in solchem Maaße auf unser Ohr und Gemüth wirken, vielmehr dieses in eine Art von Unruhe versetzen, welche die Folge von anderen beruhigenderen Tonverhältnissen als nothwendig verlangt.

2. Welche unter unseren gewöhnlichen Intervallen sind Con=, und welche Dissonanzen? —

Für wirkliche Consonanzen werden gewöhnlich erklärt: die Prime, Terz, Quinte und Octav, oder die Intervalle des reinen Dreiklangs, weil dieser allein in angegebenem Maaße befriedigend auf unser Ohr wirkt; und für Dissonanzen: die Secunde, Quarte, Sexte, Septime und alle sogenannten alterirten, d. h. erniedrigten oder erhöhten Intervalle.

3. Wo finden wir aber den Grund zur Benutzung solcher dissonirender Intervalle in der Harmonie, da sich diese uns ursprünglich doch als blos consonirend (im Dreiklange) dargestellt hat? —

Eben da, wo überhaupt wir den Grund zu einer harmonischen Combination der Töne fanden, nämlich in der Reihe der mitklingenden

Töne irgend eines angenommenen Grundtons, indem auch Dissonanzen in solcher Reihe vorkommen, wie die Septime und Secunde oder None.

4. Doch wie können Quarte und Sexte in der Harmonie als Dissonanz erscheinen, während die gewöhnliche Musiklehre sie für sich meistens als Consonanz bezeichnet? —

Im harmonischen Satze werden alle Intervalle des Accords vom Basse desselben aus berechnet, allein um zu beurtheilen, ob einer seiner Töne Con- oder Dissonanz ist, kommt es nicht blos darauf an, in welchem Verhältnisse derselbe zum Basse steht, sondern welches Verhältniß derselbe auch zu allen übrigen Tönen des Accords und jedem für sich zwar behauptet, wobei dann Quarte und Sexte recht wohl als vollkommene Dissonanzen erscheinen können, weil sie nicht ursprünglich zum Accorde gehören und zu dem einen oder andern Tone desselben ein anderes, wirklich dissonirendes Intervall bilden.

5. Demnach gehören also die Dissonanzen nicht ursprünglich zu dem Accorde: woher aber erhält derselbe solche? —

Entweder durch freie Einführung oder noch richtiger und im wirklich und vollkommen reinen Satze dadurch, daß ein oder mehrere Töne aus dem vorhergehenden Accorde liegen bleiben, in den neuen Accord noch hinüberklingen, und hier somit gewissermaßen zuvor eine ganz eigenthümliche dissonirende Harmonie bilden, bis der Accord selbst wieder in seiner völligen Reinheit auftritt.

6. Welche Regel setzt daher die Harmonielehre für eine derartige Einführung von Dissonanzen fest? —

Daß eine Dissonanz gehörig vorbereitet und eben so aufgelöst werden muß.

7. Worin besteht die Vorbereitung einer Dissonanz? —

Darin, daß dieselbe in dem vorhergehenden Accorde als Consonanz enthalten war, und in derselben Stimme zwar, in welcher sie bei dem gegenwärtigen Accorde als Dissonanz erscheint.

8. Und worin besteht die Auflösung derselben? —

Darin, daß sie entweder in gegenwärtigem Accorde noch oder in dem folgenden zu einer Consonanz fortschreitet, und wiederum zwar nur in derselben Stimme, von welcher sie als Dissonanz vorgetragen wurde.

9. Nach welcher Richtung geschieht solche auflösende Fortschreitung? —

Dieselbe kann sowohl um eine Stufe abwärts als um eben so viel aufwärts geschehen.

10. Welchen Namen hat die technische Kunstsprache für diejenigen Dissonanzen, welche sich abwärts auflösen? —

Solche nennt sie **Vorhalte**.

11. Und welchen Namen ertheilt sie den **aufwärts** fortschreitenden? —

Aufhalte oder Retardationen.

12. Den letzteren soll eine besondere Betrachtung gewidmet sein, und bleiben wir daher hier bei den ersteren, den **Vorhalten** stehen, sofort fragend: **wann** sich überhaupt einem Accorde (Dreiklang) eine Dissonanz zufügen läßt, und **welche** in solchem Falle? —

Dieses richtet sich immer nach der jeweiligen Fortschreitung des Grundbasses, und lassen sich daher folgende Regeln dafür aufstellen:

a. Wenn der Grundbaß eine Quinte steigt oder (was dasselbe ist) eine Quarte fällt, so kann als Dissonanz eingeführt werden: die Quarte, die sich jederzeit in die Terz auflöst und durch die Octav vorbereitet wird; und auch die Sexte, welche sich in die Quinte auflöst und meist durch die Terz vorbereitet wurde.

b. Wenn der Grundbaß eine Quarte steigt oder (was dasselbe ist) eine Quinte fällt, so kann die None (Secunde) und Quarte als Dissonanz eingeführt werden. Erstere ist vorbereitet durch die Quinte und löst sich in die Octav (Prime) auf; und letztere ist vorbereitet in der Septime und löst sich in die Terz auf.

c. Steigt der Grundbaß eine Secunde oder fällt er eine Septime, so kann die None als Dissonanz eingeführt werden, welche sich als Terz vorbereitet und in die Octav auflöst, oder auch die durch die Quinte vorbereitete und sich in die Terz auflösende Quarte.

d. Steigt der Baß eine Terz oder fällt er eine Sexte, so ist die Sexte als Dissonanz möglich.

e. Und steigt der Baß eine Septime oder fällt er eine Secunde, so lassen sich sogar drei Dissonanzen einführen, die Quarte, welche als Terz vorbereitet wird und auch in solche sich auflöst, die None, welche als Octav vorauslag und nachfolgt, und die Sexte, die als Quinte vorher consonirt und in solche auch sich auflöst.

13. Demnach sind bei fast jedweder Art der Fortschreitung des Grundbasses nicht allein mehrere, sondern sogar auch verschiedene

Dissonanzen möglich, und es frägt sich, ob auch dafür, für die Zahl der Einführung, die Harmonielehre irgend eine Regel aufstellt? —

Keine, und es ist dies theils dem Ermessen des Tonsetzers überlassen, theils an die Möglichkeit der Auflösung gebunden, wie überhaupt an den Zweck, den alle solche Dissonanzen haben.

14. Welcher ist dieser Zweck? —

Innigere Verbindung und Verkettung der auf einander folgenden Harmonieen, indem nämlich ein und derselbe Ton, dem Gliede einer Kette gleich, aus einem Accorde in den andern übergeht und hier mit einer gewissen Nothwendigkeit überführt.

15. Was für eine weitere Regel geht daraus aber überhaupt für das Wesen der Dissonanzen und ihrer harmonischen Benützung hervor? —

Daß, solbald eine Dissonanz vorhanden, dasjenige Intervall, in welches dieselbe sich auflöst, nicht auch etwa in einer andern Stimme schon enthalten sein darf.

16. Und warum darf dies nicht sein? —

Weil sonst Dissonanz und Auflösung zugleich erscheinen, und dadurch jenem Zwecke der Dissonanz geradezu entgegengehandelt würde.

17. Wir handeln hier insbesondere von den dissonirenden Vorhalten: in welcher Richtung lösen dieselben sich auf? —

Stets abwärts.

18. Bei welcher Richtung der Melodie und Harmonie werden daher dergleichen sich vorzugsweise auch einführen lassen? —

Bei der abwärts fortschreitenden.

19. Im Falle aber bei aufwärts fortschreitender Melodie der Stimme auch eine solche Einführung von Vorhalten statthaben soll: wie wird alsdann dieselbe zu bewirken sein? —

Dadurch, daß man in der vorbereitenden Stimme dem gegenwärtigen Tone das eigentlich vorbereitende Intervall noch vor Verlauf der Accordzeit nachschlagen läßt.

20. Wann übrigens darf auch dieses gemeiniglich nur geschehen? —

Wenn durch den Nachschlag die Höhe oder Tiefe keiner andern Stimme des Accords überschritten wird.

21. Wie nennt die Kunstsprache die Accorde, welche durch Einführung von Dissonanzen sich bilden? —

Je nach Art und Beschaffenheit der Dissonanzen bald durchgehende, abgeleitete, bald auch Copulations-, Verbindungs- und noch andere Accorde.

22. Und wie betrachtet die Harmonielehre daher solche Accorde? —

Nicht als selbstständig, obschon die Generalbaßschrift sie stets in sich aufnimmt.

Neunte Lection.

Harmonische Ausführung der absteigenden diatonischen Leiter.

(Vergl. Hauptwerk pag. 161 — 176.)

1. Welcher Unterschied findet zwischen einer auf- und absteigenden Tonleiter statt? —

Kein andrer, als der der Richtung; im Uebrigen, was die Intervallen-Folge u. s. w. betrifft, sind alle Leitern sich gleich, sie mögen auf- oder absteigen.

2. In welchem Zustande aber muß die Leiter sich befinden, wenn dieser Satz von der Gleichheit der Folge seine Richtigkeit haben soll? —

In dem rein melodischen.

3. Wann also findet eine derartige Gleichheit nicht statt? —

Wenn die Leiter harmonisirt, mit einer Harmonie begleitet, oder in solche gebracht worden ist.

4. Worauf gründet sich diese Behauptung? —

Auf die Regel über Auffindung des Grundbasses zu einer Melodie, wornach der vierte Ton einer Leiter, wenn er eine Stufe absteigt (wie nur in absteigender, nicht aber in aufsteigender Folge der Leitertöne überhaupt der Fall ist), zur Bildung des Hauptseptimenaccords mit der Dominante statt mit der Subdominante begleitet werden kann.

5. Worauf läßt dieser eine unterscheidende Fall in der Harmonisirung einer auf- und absteigenden diatonischen Tonleiter schließen? —

Daß bei näherer Untersuchung sich auch wohl noch andere Unterschiede zwischen beiden in dieser Beziehung ergeben.

6. Und wie wäre ein solches Ergebniß für die Harmonielehre überhaupt von Wichtigkeit? —

In sofern, als alle Töne, aus welchen eine Melodie oder irgend eine Harmonie zusammengesetzt erscheint, bis auf vielleicht die wenigen einzelnen chromatischen Verzierungen, also im Wesentlichen immer nur aus irgend einer diatonischen Tonleiter genommen sein können.

7. Schreiten wir daher zu solch' näherer Untersuchung fort: auf welchem Wege werden wir zu derselben gelangen? —

Am sichersten ohne Zweifel von der Grundlage aller Harmonie aus.

8. Welche ist diese Grundlage? —

Zunächst der Satz, daß alle Harmonie ursprünglich in dem Dreiklange des Grundbasses besteht, und dann daß nur unter sich innerlich oder äußerlich verwandte Harmonieen zur Bildung eines ganzen Tonstücks unmittelbar und ohne Bedenken auf einander folgen dürfen.

9. An welchem Merkmale erkennen wir sofort eine solche innerliche oder äußere Verwandtschaft der Harmonie? —

An der quarten- oder quinten-, terzen- oder sextenweisen Fortschreitung des Grundbasses.

10. Demnach hätten bei einer secunden- oder septimenweisen Fortschreitung des Grundbasses derartige Verwandtschaften nicht statt; aber was für Fehler in der Harmoniefolge pflegen außerdem in solchem Falle in der Regel noch zu entstehen? —

Die sogenannten falschen Quinten- und Octaven-Folgen.

11. Wie lautete bisher, in zusammengefaßtem Sinne, die Regel über diese falschen Folgen? —

Wenn die Octaven und Quinten, oder auch nur die Einen von Beiden, in der Harmonie um eben so viele Stufen steigen oder fallen, als der Grundbaß selbst, ohne daß irgend eine nähere Verwandtschaft unter den beiden solchergestalt aufeinander folgenden Accorden stattfindet, so ist dies ein fehlerhafter Harmonieenschritt, der vermieden werden muß.

12. Wo in der harmonisirten Leiter hatte ein solcher Schritt jedesmal statt? —

Zwischen dem sechsten und siebenten Tone der Leiter, wo der Grundbaß stufenweise fortschreitet.

13. Wie bei aufwärts fortschreitender Folge ihrer Töne derselbe vermieden wurde und werden kann, haben wir gelernt, wie aber wird er sich bei abwärtsschreitender Folge vermeiden lassen? —

Nicht auf dieselbe Weise, wie aufwärts, weil dazu alle Möglichkeit fehlt.

14. Und was entsteht somit hier? —

Ein abermaliger Unterschied in der Harmonisirung der Leiter.

15. Und welcher? —

Daß wir bei abwärts schreitender Folge den Grundbaß, statt eine Stufe fallen, zur Vermeidung der Quinten- und Octavenparallele, eine Stufe steigen lassen.

16. Und welchen Accord erhalten wir alsdann unter dem sechsten Leitertone? —

Da die begleitende Harmonie sich jedesmal nach dem unterliegenden Grundbasse richtet, stets den nächst verwandten Moll- oder Duraccord der Grundtonart, im Fall dieselbe Dur oder Moll ist.

17. Welche Veränderung läßt alsdann aber die Harmonie des siebenten Tones auch noch zu? —

Daß wir ihn nun mit der Dominante des auf angegebene Weise unter dem sechsten Tone gewonnenen Grundbasses begleiten, so den Dominant- oder Hauptseptimenaccord von diesem unter ihm bilden, und sonach gewissermaßen den Schritt durch eine förmliche Modulation vollbringen.

18. Wie anders aber auch noch läßt sich im abschreitenden Fall eine solche fehlerhafte Quinten- und Octaven-Folge nach unserem bisherigen Erfunde vermeiden? —

Durch Einführung von Dissonanzen, indem wir nämlich in dem Accorde, wo die Folge erst entsteht, die Quinte oder Octave aus vorhergehendem Accorde als Vorhalte beibehalten, wo sie alsdann zur Sexte und None (Vorhalte von Quinte und Octav) werden, und in diesem Falle also nicht mehr Quinte auf Quinte und Octav auf Octav, sondern Sexte auf Quinte und Quinte auf Sexte, None auf Octav und dann wieder Octav auf None in ein und derselben Stimme folgen, oder — mit andern Worten — wo nun also nicht mehr Dreiklang auf Dreiklang, sondern Septimenaccord auf Dreiklang ꝛc. folgt.

19. Wenn wir in ersterer Weise die Quinten- und Octavenparallele vermeiden und dann eine förmliche Modulation unter dem siebenten Tone vornehmen, so fehlt häufig aber die erwünscht vollständige Verwandtschaft zwischen dem ersten Tonica-Dreiklange und dem folgenden Hauptseptimenaccorde unter dem siebenten Leiterton, zumal letzterer Accord immer ein Duraccord ist: auf welche Weise läßt zu aller Vollständigkeit diesem Uebel sich abhelfen? —

Dadurch, daß wir den Septimenaccord zuerst als bloßen Molldreiklang und dann erst als Durdreiklang mit der Septime erscheinen

lassen, wodurch jedesmal alle mögliche Verwandtschaft nach Außen und Innen bewirkt wird.

20. Setzen wir, alles dies zusammengefaßt, aber den Fall, daß unter dem sechsten Leitertone durchaus der erste Grundbaß mit seinem Accorde, also der Accord auf der Subdominante gehört werden soll, und ohne Vorhalt zwar: wie wird alsdann dies Ziel bei vorkommender Quinten- und Octaven-Folge erreicht werden können? —

Dadurch, daß wir zunächst bei aufsteigender Fortführung des Grundbasses die falschen Parallelen vermeiden und dann dem solchergestalt gewonnenen Accorde den ursprünglichen auf der Subdominante, der stets ein nah verwandter ist, unmittelbar nachschlagen lassen.

Zehnte Lection.

Ueber die Bässe, die aus der Versetzung der Intervalle eines Accordes entstehen, oder von der Umkehrung.

(Vergl. Hauptwerk pag. 177—196.)

1. Bisher betrachteten wir alle Harmonie und jeden Accord blos über seinem ursprünglichen Grundbasse, und warum? —

Weil überhaupt hiernach, nach diesem Grundbasse nur das eigentliche Wesen und die Beschaffenheit einer Harmonie beurtheilt werden kann.

2. Wir mögen eine Melodie stellen und bilden, wie wir wollen: auf welche Weise schreitet dieser ihr eigentlicher Grundbaß fort? —

Meist in Quart- und Quinten-Schritten, seltener in kleineren oder melodiöseren Intervallen.

3. Begreiflich muß dadurch eine gewisse Einförmigkeit entstehen: wodurch läßt solche sich verhüten? —

Allein durch eine größere Mannigfaltigkeit in der Bewegungsweise des Basses und namentlich durch eine melodiösere Verbindung und Aneinanderkettung seiner Töne.

4. Worin wird diese Mannigfaltigkeit und diese melodiösere Tonfolge bestehen? —

Theilweise in einer größern Verschiedenheit, theils in einer engeren Begränzung der Schritte.

5. Zugegeben die Richtigkeit des Mittels frägt es sich aber: wie dasselbe erreichen, da der Grundbaß unwandelbar derselbe bleibt? —

Dadurch, daß wir statt des eigentlichen Grundbasses bisweilen auch einen andern Baß unter die Accorde setzen, der mit jenem dann in schönerer Bewegung der Tonfolgen abwechselt.

6. Und auf welche Weise erreichen wir diesen **andern** Baß? — Durch die **Umkehrung** der Accorde.

7. Was heißt: einen Accord oder eine Harmonie umkehren? —

Im Allgemeinen: die Intervalle oder einzelnen Töne, aus welchen er besteht, in ein anderes Lagenverhältniß zu einander ordnen, als sie ursprünglich hatten, so daß z. B. der oberste zu unterst, der mittelste zu oben u. s. w. zu liegen kommt.

8. Welchen Sinn indessen haben wir im Besondern damit zu verbinden? —

Den, daß wir einen Ton aus dem Accorde selbst nehmen und solchen an die Stelle seines eigentlichen und ursprünglichen Grundbasses setzen, wo er dann statt dieses zum Basse oder Grundtone des ganzen Accordes dient.

9. Wie nennen wir einen auf solche Weise entstandenen Baß? — Den umgekehrten oder versetzten.

10. Welcher Ton oder welches Intervall der Accorde aber läßt eine solchartige Versetzung zu, daß er statt des eigentlichen und ursprünglichen Grundbasses zum Basse dieses dienen kann? —

Jeder Ton, so daß wir sowohl die Terz, Quinte oder welches andere Intervall, aus welchem ein ursprünglicher Accord über seinem Grundbasse besteht, dazu wählen und gebrauchen können.

11. Wie viele ursprüngliche Accorde waren es, welche wir bisher kennen lernten? —

Zwei, der Dreiklang und der Hauptseptimenaccord.

12. Aus welchen Tönen oder Intervallen sind dieselben zusammengesetzt? —

Der Dreiklang aus Terz, Quinte und Octav, und der Septimenaccord aus Terz, Quinte, Septime und Octav.

13. Wie viele Töne enthält daher jeder, die, statt des Grundbasses in den Baß gelegt, eine Umgestaltung dieses und des Accordes überhaupt bewirken? —

Der Dreiklang zwei: Terz und Quinte; und der Septimenaccord drei: Terz, Quinte und Septime, denn die Octav würde, als identisch mit dem Grundbasse, eine solche Umgestaltung nicht bewirken.

14. Wie viele Mal — sagt daher die allgemeine Regel, läßt sich ein Grundaccord umkehren? —

Eben so viele Mal, als er, außer der Octav, aus unter sich verschiedenen Tönen besteht.

15. Bleiben wir indeß hier blos noch bei den uns bis jetzt allein

bekannten zwei Grundaccorden stehen: wornach wird überhaupt ein Accord beurtheilt oder — mit andern Worten — wornach werden die Intervalle, aus denen er besteht, berechnet oder bestimmt? —

Nach dem ihm unterliegenden Baßtone.

16. Was folgt hieraus für das Wesen eines umgekehrten Accordes? —

Daß die Intervalle, aus welchen er zusammengesetzt ist, zu seinem Basse nun in ein anderes Verhältniß treten, als sie ursprünglich inne hatten.

17. Und was für die künstlerische Terminologie? —

Daß nun die Accorde, je nach den Intervallen, welche sie zum unterliegenden Basse enthalten, auch anders benannt werden, als sie ursprünglich über ihrem eigentlichen Grundbasse hießen.

18. Wie heißt der Accord, welcher entsteht, wenn wir aus dem Dreiklange die Terz in den Baß legen? —

Der Sextenaccord, weil die noch zurückbleibende Octav eine Sexte zu dem jetzigen Basse bildet und die zurückbleibende Quinte, jetzt Terz, als solche in der Terminologie eben so wenig bezeichnet wird, als in der sogenannten Generalbaßschrift.

19. Welcher Accord entsteht, wenn wir die Quinte aus dem Dreiklange in den Baß legen? —

Aus vollkommen analogen Gründen der Quartsextenaccord.

20. Wie heißt der Accord, wenn wir aus dem Septimenaccorde die Terz in den Baß legen? —

Quintsextenaccord, weil die zurückgebliebene ursprüngliche Septime jetzt die Quinte, die ursprüngliche Octav aber eine Sexte zum Basse ausmacht, und die noch vorhandene ursprüngliche Quinte, jetzt Terz, nicht bezeichnet wird.

21. Welcher Accord entsteht bei Verlegung der Quinte aus dem Septimenaccorde in den Baß? —

Mit vollständiger Benennung der Terzquartsextenaccord, der unvollständig aber auch wohl blos Terzquartenaccord genannt wird.

22. Und welcher entsteht bei Verlegung der Septime in den Baß? —

Vollständig benannt der Secundquartsextenaccord, unvollständig benannt auch wohl nur der Secundquarten-, oder gar schlechtweg Secundenaccord.

23. Durch dies Herüberziehen eines Tones aus dem Accorde selbst in seinen Baß und Verdrängen des Grundbasses dadurch begibt sich nun aber der Accord seiner Vollständigkeit, und gesetzt den

Fall, daß er gleichwohl in solcher zu erscheinen hätte oder erscheinen soll, auf welche Weise werden wir dann dieselbe wieder bewerkstelligen können? —

Entweder dadurch, daß wir den Grundbaß selbst an die Stelle des ausgeschiedenen und zum Basse gewordenen Tones legen, oder durch Verdoppelung irgend eines andern, eben dazu schicklichen Tones.

24. Bei welchen Accorden aber wird überhaupt nur ein solches Mittel anzuwenden nöthig sein? —

Blos bei denen, welche nur eine zweimalige Umkehrung zulassen, also blos beim Dreiklange, da zur Vollständigkeit eines Accordes stets nur vier Stimmen erforderlich sind, und in jedem andern Accorde auch bei Ausscheidung des Grundbasses noch vier Töne im Ganzen zurückbleiben.

25. Die Umkehrung hat den Accorden nicht allein eine völlig andere, sondern sogar auch eine unter sich noch verschiedene Gestalt und Wirkung gegeben: wird dies nicht auf ihre sonstige Behandlung auch einen Einfluß dergestalt noch üben, daß ein weiterer Unterschied demnach zwischen den umgekehrten oder abgeleiteten und ihrem eigentlichen Stammaccorde entsteht? —

Nein! — und so wenig im Ganzen als im Einzelnen. Alle Regeln und Gesetze, welche über Bildung und Folge der Accorde und Harmonie bisher blos in Bezug auf ihre ursprüngliche Gestalt über ihrem eigentlichen Grundbasse aufgestellt wurden, bleiben, weil ja auch jetzt, in dieser ihrer Umkehrung, die Accorde im Wesentlichen immer dieselben bleiben, selbst bis auf die Folge und Fortschreitung ihrer einzelnen Intervalle hin dergestalt festbestehen, daß man, um solche zu beurtheilen, nur zu untersuchen braucht, welches Intervall das jetzt umgekehrte dort in der ursprünglichen Gestalt der Accorde war.

26. In welchem Accorde war es vorzüglich, wo die einzelnen Intervalle sich an eine bestimmte Fortschreitung zu binden hatten? —

In dem Dominant- oder Hauptseptimenaccorde.

27. Wie sagt daher die allgemeine Regel, daß jetzt, um den ursprünglichen Intervallen dieses Accordes ihre gesetzmäßige Fortschreitung auch in der Umkehrung zu sichern, die Accorde gewöhnlich auf einander folgen müssen? —

Auf den Quintsextenaccord — sagt sie — als der ersten Umkehrung des Septimenaccordes, hat deshalb meist der reine Dreiklang zu folgen, auf den Terzquartsextenaccord der Dreiklang oder dessen erste Umkehrung der Sextenaccord, und auf den Secundquartsextenaccord

nothwendig der Sextenaccord, weil die hier im Basse liegende Septime um eine Stufe zur Terz des Dreiklangs absteigen muß, diese Terz, im Basse liegend, aber stets den Sextenaccord bildet.

28. Und so bleibt zur Vollständigkeit nur noch zu fragen übrig, ob dieselbe Verhältniß auch in Bezug auf die Dissonanzen stattfindet? —

Allerdings, indem man auch hier nur in's Auge zu fassen braucht, welches das durch Umkehrung entstandene Intervall in der ursprünglichen Gestalt des Accordes war, und als welches es daselbst in dieser Beziehung behandelt wurde, auch jetzt, in der umgekehrten Gestalt, es behandelt, ungedenk ob die ursprüngliche None jetzt vielleicht Septime oder wie anders, die Quarte Secunde oder wie anders, und die Sexte Quarte und noch anders heißt.

Eilfte Lection.

Ueber die Schlüsse oder Cadenzen in der Modulation.

(Vergl. Hauptwerk pag. 197—221.)

1. Welches Verhältniß findet demnach vergleichungsweise zwischen den umgekehrten oder abgeleiteten und ihren eigentlichen Stamm-Accorden eigentlich statt? —

Dasjenige, daß bis auf den Unterschied der Intervallengröße grammatikalisch beide unter sich völlig gleich sind, und daß nur in ästhetischer Hinsicht die Wirkung beider eine verschiedene ist.

2. Diese Wirkung aber ist gleichsam der Zeiger an dem ganzen harmonischen Uhrwerke eines Tonstücks, und was muß sonach aus solcher Verschiedenheit der Wirkung hervorgehen? —

Daß hinsichtlich des harmonischen Baues eines ganzen Tonstücks demnach, und ungeachtet ihrer grammatikalischen Gleichheit an und für sich, eine weitere Verschiedenheit unter den beiderlei Accorden obwalten muß.

3. Am sichersten finden wir dieselbe wohl, wenn wir zunächst darüber in's Klare kommen, worin eigentlich jene Verschiedenheit der Wirkung an und für sich besteht? —

Die ursprünglichen Accorde mit ihren Grundbässen schlagen unter allen Umständen weit befriedigender und beruhigender an unser Ohr, denn die umgekehrten, die für dieses immer noch eine Folge voraussetzen, durch welche jene beruhigende Wirkung erzielt wird.

4. Wo wird dieser Unterschied besonders und am hervorstechendsten bemerkbar? —

Bei dem Schritte von dem Septimenaccorde zum Dreiklange.

5. Und wo in einem Tonstücke wird ein solcher Schritt stets statthaben? —

Bei einem Uebergange oder bei Vollzug einer sogenannten Modulation, da diese allein durch solchen Schritt erwirkt werden kann.

6. Wenn also ein Uebergang durch den Hauptseptimenaccord über seinem Grundbasse, in seiner ersten, ursprünglichen Gestalt, mit der Folge von dem reinen Tonicadreiklange vollbracht wird, so ist derselbe für unser Ohr und Gefühl weit befriedigender, als wenn die Accorde dabei in einer umgekehrten Gestalt erscheinen: wie nennen wir daher auch den Uebergang in erster, und den in letzter Weise? —

Jenen einen vollkommenen, diesen einen unvollkommenen Schluß.

7. Wo in einem wirklichen Tonstücke wird ein solcher vollkommener Schluß statthaben müssen? —

Aus eben so natürlichem als rhetorischem Grunde jedesmal am gänzlichen Ende eines nach vollem Inhalte durchgearbeiteten und betrachteten Hauptgedankens, also jedenfalls am völligen Ende eines Tonstücks, und zumal wenn die demselben unterliegende Idee ihrem Wesen nach hier eine völlige Beruhigung und Befriedigung des Geistes erfordert, sich hier abschließt.

8. Was folgt daraus für die Behandlung der umgekehrten Accorde in Hinsicht auf Bildung eines ganzen Tonstücks? —

Daß im Zusammenhange und Verlaufe eines solchen diese Art Accorde nur im Vorübergehen, und zur Verbindung der einzelnen Gedankenglieder, niemals aber zum völligen Abschlusse eines Gedankens oder einer ganzen Idee gebraucht werden können.

9. Angenommen aber den Fall, daß am Schlusse eines solchen, einen ganzen Sinn oder eine vollständige Idee umfassenden Satzes gleichwohl dergleichen weniger befriedigende, umgekehrte oder abgeleitete Accorde vorkämen, auf welche Weise würde alsdann der für das Gefühl eben so nothwendige Abschluß in dem Ausdrucke noch bewirkt werden können? —

Durch Anhängung der vollkommenen Schlußform an die vorhergehende Harmonie.

10. Worin besteht diese? —

Lediglich in dem unveränderten Fortschritte der Dominante zur Tonica, und so zwar, daß alle Stimmen der Accorde ihrer ursprünglichen Fortschreitungsweise von Dominantaccord zu Tonicadreiklang unverrückt treu bleiben.

11. Wie nennen wir in der Kunstsprache eine solche Schlußform? —

Die Cadenz oder den Tonschluß.

12. Unter welchen Umständen übrigens wird eine solche einfache

Wiederholung der sogenannten vollkommenen Schlußform nur zur vollständigen Beruhigung des Ohrs und Gefühls an benannter Stelle ausreichen können? —

Wenn die Beunruhigung durch die vorhergehende Harmonie keine sehr große war und der Modulationen also und Verbindungen verschiedener Tonarten mit einander nicht zu viele oder wenig verwandte vorkamen.

13. Noch ein anderer Fall bleibt wohl dafür übrig? —

Wenn die Harmonie gegen den Schluß hin schon längere Zeit wenigstens in derjenigen Tonart, in welcher letzterer geschehen soll, gewirkt und dadurch gewissermaßen vorhergehende frühere Modulationen für das Gefühl vergessen gemacht, verwischt hat.

14. Welches Mittel haben wir alsdann, wenn alles dies nicht der Fall, zum völligen Abschluß des musikalischen Gedankens anzuwenden? —

Wir müssen, die Schlußtonart erreicht, längere Zeit darin zu verweilen streben, um das Gefühl gleichsam vollkommen vertraut mit deren Wirkung zu machen.

15. Und welche Accorde werden sich am besten dazu eignen? —

Der Accord auf der Subdominante, Dominante und Tonica.

16. Warum gerade diese Accorde? —

Weil die Töne, die in denselben vorkommen, sämmtliche Töne der Tonleiter jener Tonart sind, und sonach diese in allen ihren eigenthümlichen Theilen dadurch dem Ohre gewissermaßen vorgeführt wird.

17. Die unmittelbare Aufeinanderfolge mehrerer reiner Dreiklänge — haben wir gelernt — erzeugt stets eine Art von Monotonie auch in der Wirkung, und wie ist solchem neuen Uebel dann in der Cadenz zu begegnen? —

Dadurch, daß man die Accorde derselben mit einigen Dissonanzen verbindet oder vermischt.

18. Welche Dissonanzen sind dies? —

Dem Accorde auf der Subdominante fügt man die Sexte statt der Octav zu, und dem Accorde auf der Dominante gibt man, bevor der eigentliche Dominantseptimenaccord mit seinem folgenden Tonicadreiklange eintritt, die Quarte statt der Terz und die Sexte statt der Quinte.

19. Aus wie vielen und welchen Accorden besteht sonach die vollständige Cadenz, welche nothwendig angewendet werden muß, wenn zur Erzielung völligen Gedankenabschlusses die ge-

wöhnlich einfache Form des sogenannten vollkommenen Tonschlusses nicht ausreicht? —

Aus vier Accorden, nämlich dem leitereigenen Quintsexten- oder auch blos Sextenaccorde auf der Subdominante, Quartsextenaccorde auf der Dominante, dem gewöhnlichen Dominantseptimenaccorde und dem Tonicadreiklange.

20. Welchen Ausnahmen vermag diese Regel zu unterliegen? —

Je nach Umständen kann die Form sowohl durch Wiederholung oder Einschieben des einen oder andern nah verwandten und die beabsichtigte Wirkung nicht störenden Accordes noch um ein Bedeutendes verlängert, als umgekehrt durch Auslassen des einen oder andern oder durch Zusammenziehung mehrerer ihrer eigenthümlichen Accorde auch abgekürzt werden.

NB. Demnach gibt es verschiedene Formen von Tonschlüssen oder Cadenzen, welche alle indessen nur als Modifikationen so eben gegebener Grundform erscheinen, und deren specielle Betrachtung wir daher ohne Anstand bis auf später verschieben können, wo das zu ihrer Erklärung Nöthige auch vorangegangen sein wird.

Zwölfte Lection.

Bildung einer Baßmelodie zu einer andern gegebenen, und deren Harmonie.

(Vergl. Hauptwerk pag. 222 — 242.)

1. Zu welchem Zwecke lernten wir einen Accord umkehren? —

Um den Baß einer Melodie auch in anderen als den gewöhnlichen Quarten- und Quinten-Schritten des Grundbasses sich fortbewegen lassen zu können.

2. Aus welchem Grunde war eine solch' andere Fortbewegung des Basses zu wünschen? —

Weil dadurch demselben ein wohlgefälligeres, melodischeres Aussehen und eine melodischere Wirkung gegeben werden kann.

3. Wodurch zeichnet die Schönheit einer Melodie im Aeußern sich aus? —

Durch möglichst wellenförmige Bewegung ihrer Tonreihe im Allgemeinen und möglichst stufenweises oder doch ein solches Fortschreiten im Einzeln, wobei die Töne in so engen als thunlichen Intervallen sich an einander reihen.

4. Welcher Unterschied bleibt in dieser Beziehung noch immer zwischen einer Baß- und höher gelegenen Stimme? —

Daß um des größeren Raumes willen, welchen die Schwingungen eines Baßtones einnehmen, eine Baßmelodie immerhin noch größere Schritte in der Verbindung ihrer Tonreihe machen darf, als etwa eine Sopranmelodie, ohne der Schönheit der Wohlbewegung dadurch zu schaden.

5. Auf welchen Grundsatz muß dies für die Bildung einer Baßmelodie überhaupt zurückführen? —

Daß eine solche nur dann erzielt werden kann, wenn auch die Töne dieser Stimme in möglichst kleinen Schritten und vorzugsweise in

der Abwechselung von Secunden, Terzen, höchstens Quarten dergestalt sich fortbewegen, daß in der ganzen Reihe die Wellenlinie vorherrscht.

6. Wie aber wird eine solche Fortbewegung des Basses sich erzielen lassen, wenn bereits eine andere Melodie gegeben worden ist, zu der ein Baß gesetzt werden soll? —

Durch das schon bemerkte Mittel der Umkehrung, oder dadurch, daß man zwar zuerst den Grundbaß zu der gegebenen Melodie aufsucht, dann aber an der Stelle, wo dieser in wenig melodischer Weise sich fortbewegt, einen sogenannt umgekehrten Baß an seinen Platz legt, der mehr geeignet ist, melodischere Formen zu erzielen.

7. Und wo werden wir dabei für die Wahl der Umkehrung, die je eine mehrfache sein kann, einen leitenden Maaßstab finden? —

Ohne Zweifel in der gegebenen Melodie selbst, da sie auch in Bezug auf die Auffindung des Grundbasses schon als der einzige Wegweiser dient, und dieser nur die Anordnung ihrer Harmonie leitet.

8. Welche Regeln nun stellt unsere Theorie in dieser Beziehung für die Bildung einer wohlgefälligeren Baßmelodie durch Benutzung der umgekehrten Bässe auf? —

Es sind deren zusammen fünf, welche also lauten:

a. Wenn die Quinte des Dominantenaccordes in der Melodie liegt, und der Grundbaß soll nicht beibehalten werden, so kann man je nach Bedürfniß in den Baß nehmen die Terz oder Septime.

b. Wenn die Terz des Dominantenaccordes in der Melodie liegt, und es soll eine Umkehrung zu angegebenem Zwecke stattfinden, so nimmt man am schicklichsten die Septime oder Quinte.

c. Sollte sich die Septime oder Quinte in letzterem Falle nicht nehmen lassen, so wird der Grundbaß beibehalten.

d. Liegt die Septime in der Melodie, und es soll eine Umkehrung stattfinden, so wird am schicklichsten dazu die Terz oder Quinte genommen.

e. Und liegt die Octav des Dominantenaccordes in der Melodie, und es soll eine Umkehrung statthaben, so legt man am passendsten die Terz in den Baß.

9. Sämmtliche diese Regeln beziehen sich aber lediglich nur auf den Dominantenaccord, warum nehmen sie nicht auch Rücksicht auf den Dreiklang? —

Weil dessen Gestaltung sich im Falle der Umkehrung eines Theils aus der Fortschreitung des Dominantenaccordes von selbst ergibt, und andern Theils, auch wenn mehrere Dreiklänge unmittelbar auf einander folgen, sich dieselbe leicht aus der oben, Frage 5, gegebenen allgemeinen Regel über Bildung und Form einer Baßmelodie folgern läßt, indem darnach die Schritte dieser möglichst eng sein, aus Secunden und Terzen bestehen sollen.

10. Ferner fällt an den Regeln auf, daß sie nie bestimmt genug sich ausdrücken, sondern immer noch eine freie Wahl zwischen mindestens zwei Intervallen lassen: wo bietet sich uns auch dabei ein Schutz vor Mißgriffen dar? —

In eben derselben allgemeinen Regel über Bildung einer Baßmelodie, und in dem Erfahrungssatze, daß diese Melodie ihre schönste Wirkung gewöhnlich hervorbringt, wenn sie eine entgegengesetzte Richtung von der gegebenen Melodie in ihrer Fortschreitung hat, weil alsdann auch die Gefahr, Fehler im harmonischen Satze zu begehen, eine mindere ist.

11. Wie pflegt die Kunstsprache das Fortschreiten zweier Tonreihen oder Melodieen in solcher entgegengesetzten Richtung zu nennen? —

Die Gegenbewegung oder motus contrarius.

12. Doch welchen Vortheil vermag eine solche Freiheit der Wahl auch zu gewähren? —

Daß man darnach auch im Stande ist, einen verschiedenen Baß unter ein und dieselbe Melodie und Harmonie zu bringen, und also auch hierin eine noch größere Abwechselung eintreten zu lassen.

13. Warum kommt in jenen Regeln niemals der Fall vor, daß auch die Octav des Dominantenaccordes in den Baß gelegt werden soll oder kann? —

Weil solche, als identisch mit dem Grundbasse, niemals eine Umkehrung erzeugt.

14. Wenn die gegebene Melodie nun aber dergestalt geformt ist, daß durch Befolgung obiger Regeln der Dreiklang, der auf einen Dominantaccord folgt, so zu stehen oder zu liegen kommt, daß zwischen seinen und den Stimmen des folgenden Accordes nothwendig ein unmelodisch großer Sprung entsteht und entstehen muß: auf welche Weise werden wir in dem Falle den Zweck melodischer Fortbewegung erreichen? —

Dadurch, daß wir den Accord, durch welchen der Sprung geschieht, ohne Aenderung der Hauptmelodie, in seiner ursprünglichen Zeit in zwei verschiedenen Lagen erscheinen, oder — mit andern Worten — daß

wir der Stimme, welche den Sprung machen soll, ein anderes dazwischen liegendes Intervall, das dem Accorde ebenfalls angehört, noch nachschlagen lassen, und auf diese Weise den verhältnißmäßig zu großen Schritt gewissermaßen vermitteln.

15. In welcher Stimme darf ein solcher Nachschlag geschehen? —
Ohne Unterschied in jeder.

16. Was folgt hieraus für die Behandlung des Septimenaccordes insbesondere? —

Daß seiner Dissonanz ungeachtet derselbe auch wohl mehrmals und unmittelbar aufeinander folgen darf, ehe er zu seiner Auflösung fortschreitet.

17. Und was läßt sich daraus wieder für jene Regel schließen, nach welcher wir den vierten Ton einer Leiter im Absteigen mit der Dominante statt mit der Subdominante als Grundbaß begleiten dürfen? —

Daß dies, da auf solche Weise der Hauptseptimenaccord unter dem Ton entsteht, geschehen darf zu jeder Zeit, wenn der folgende Melodieenton die Bildung desselben Accordes, wenn in einer andern Lage auch, zuläßt.

18. Vielleicht hat jene Erscheinung auch auf einen andern Fall in unserer bisherigen Lehre, und namentlich in Betreff der Unterlegung des Grundbasses, Einfluß? —

Auf diejenige Regel, nach welcher der fünfte Ton einer Leiter bei seiner Wiederholung auch mit der Dominante statt mit der Tonica begleitet werden darf.

19. Wie lautete diese Regel? —

Daß diese Abwechselung am wenigsten bei der letzten Erscheinung des wiederholten Tones eintreten dürfe.

20. Und warum? —

Weil in solchem Falle gar leicht Harmoniefehler entstehen.

21. Welche weitere Freiheit gestattet nun aber jene Erlaubniß des Nachschlags oder der Wiederholung ein und desselben Accordes in diesem Falle? —

Daß wir den fünften Ton einer Leiter immer mit der Dominante als Grundbaß und dann auch der Septime in der Harmonie begleiten dürfen, wenn nur der folgende Melodieenton entweder denselben Accord noch einmal oder den Tonicadreiklang zu bilden zuläßt, indem man im letzten Falle die Septime nur derjenigen Stimme zuzusetzen oder nachschlagen zu lassen braucht, in welcher sie sich am schicklichsten auflöst.

Dreizehnte Lection.

NB. Diese Lection im Hauptwerke (vergl. daselbst pag. 243—261) enthält blos eine Recapitulation oder einen übersichtlichen Rückblick über alles bis dahin Vorgetragene, um das einzeln Gegebene auch einmal in seinem summarischen Zusammenhange darzustellen, und kann also hier, wo im Ganzen schon ein sehr nah verwandter Zweck verfolgt wird, füglich wegbleiben. Uebrigens hat hier eine solche Recapitulation am schicklichsten Platz, weil mit dem Bisherigen gewissermaßen die volle Grundlage unseres gesammten harmonischen Baues gegeben worden ist, die sich dann dadurch am ebensten und vollständigsten vor dem Auge ausbreitet.

Vierzehnte Lection.

Von der ausgedehnten oder zerstreuten Harmonie.

(Vergl. Hauptwerk pag. 262—285.)

1. Worin bestand und besteht ursprünglich die Harmonie, mit welcher wir irgend eine durch das schöpferische Talent erfundene Melodie begleiten? —

In den Dreiklängen des Grundbasses, welcher den einzelnen (wesentlichen) Tönen der Melodie unterlegt wurde.

2. Welches Verhältniß findet in Ansehung des äußeren Tonraumes ursprünglich und gewöhnlich zwischen einer Melodie und ihrer Harmonie statt? —

Dasjenige, wornach die Melodie stets zu Oben und die sie begleitende Melodie darunter zu liegen kommt.

3. Und wie werden daher auch jene Dreiklänge gewöhnlich gebildet oder angewendet? —

Auf solche Weise, daß, während ein ihnen zugehöriger Ton bereits in der Melodie enthalten ist, die übrigen beiden Töne, aus welchen sie bestehen, dergestalt oder in solchem räumlichen Abstande von einander unter diese gelegt werden, daß kein anderer, gleichfalls dem Dreiklange angehöriger Ton mehr dazwischen Statt oder Platz haben kann.

4. Wie bezeichnet die Terminologie oder technische Kunstsprache eine diesergestalt geordnete, also überhaupt eine solche Harmonie, bei welcher die zu ihr gehörenden Töne so nah oder in solchem Intervallen-Verhältnisse bei oder neben einander liegen (erklingen), daß kein anderer harmonisch verwandter Ton mehr dazwischen Platz finden oder — mit andern Worten — zu gleicher

Zeit erscheinen kann, ohne die äußersten Gränzen des Accordes zu überschreiten? —

Die enge oder gedrängte Harmonie.

5. Welcher Beschränkung übrigens ist dieser Begriff einer demnach eng oder gedrängt genannten Harmonie noch unterworfen? —

Daß hier, in dieser speciellen Beziehung, unter Harmonie nur die außer dem Basse eine Melodie in gleichzeitiger Erscheinung begleitenden Töne verstanden werden, und die Entfernung des Baßtones an und für sich von jenen übrigen Tönen also schlechterdings keinen Einfluß auf den gegebenen Begriff äußert.

6. Nun aber frägt es sich, ob die Töne, aus welcher eine Harmonie oder ein Accord besteht, nicht auch in einem andern als solch' engen oder gedrängten Intervallen-Verhältnisse zu einander zur Erscheinung kommen können, ohne daß das Wesen, die eigentliche Natur und harmonische Beschaffenheit des Accordes selbst dadurch gestört wird? —

Mancherlei aus den bisherigen Betrachtungen hervorgehende Gründe sprechen für solche Vermuthung.

7. Welche sind diese Gründe? —

Einmal jene Thatsache, daß überhaupt ein Accord in verschiedenen Lagen zur Erscheinung kommen kann, und dann noch mehr und wesentlicher die Umkehrung der Accorde.

8. Was nennen wir die verschiedenen Lagen eines Accordes? —

Jene Versetzung der Töne eines Accordes, wobei Baß und Harmonie unverändert bleiben, und wornach stets nur das eine oder andere der Intervalle, aus welchen der Accord besteht, in die Melodie zu liegen kommt, wie bei dem Dreiklange z. B. bald die Terz, bald die Quinte oder bald auch die Octav.

9. Und worin bestand die Umkehrung eines Accordes? —

Darin, daß an die Stelle des ursprünglichen Grundbasses auch jedes andere seiner Intervalle ihm zum Basse gegeben werden konnte.

10. Was geht zunächst und überhaupt für Stellung eines Accordes hieraus hervor? —

Daß es nicht darauf ankommt, ob ein Accord jedesmal in der ursprünglichen Lage seiner Intervalle erscheint, vielmehr diese aus solcher auch wohl verrückt und in ein anderes Verhältniß zu einander gebracht werden dürfen.

11. Welche andre solche Verrückung lassen jene Verschiedenheit der Lage eines Accordes überhaupt wie diese seine Umkehrung wohl noch übrig? —

Diejenige, wornach der Baß zwar unverändert ein und derselbe bleibt, die im eigentlichen Accorde sich zunächst liegenden Intervalle aber ihre Plätze, welche sie als Stimmen einnehmen, gegen einander austauschen.

12. Welche sind diese sich zunächst liegenden Stimmen eines Accordes? —

Sopran und Alt, und Alt und Tenor.

13. Welche Stimmen sind es, welche, sobald nur eine andere Lage des Accordes, ohne Veränderung seines eigentlichen Intervallen-Verhältnisses, erzielt werden soll, ihre Plätze gegen einander austauschen? —

Im Falle der vierstimmigen Vollständigkeit des Accordes meist nur Sopran und Tenor.

14. Auf welche Weise vermögen Sopran und Alt oder Alt und Tenor nun ihre Plätze gegen einander auszutauschen? —

Auf dieselbe Weise, wie Sopran und Tenor bei Erzielung blos einer andern Lage, indem nämlich der Ton der einen oder andern Stimme von beiden um eine Octav höher oder tiefer gelegt wird, und also der Ton z. B., welcher Alt war, durch Vertiefung um eine Octav zum Tenor, und der, welcher Tenor war, indem er nun dem Sopran zunächst zu liegen kommt, zum Alt, oder indem z. B. der Ton, welcher Alt war, durch Erhöhung um eine Octav zum Sopran, und welcher Sopran war, indem er nun nur der zweithöchste Ton bleibt, zum Alt gemacht wird.

15. Welches Verhältniß findet alsdann, wenn die eine oder andere dieser Operationen geschieht, in dem Accorde sowohl an und für sich, als insbesondere in Beziehung auf seine Intervalle statt? —

Die Harmonie bleibt, da der Baß nicht verrückt wird, an und für sich immer ein und derselbe, wie bei Erzielung der verschiedenen Lagen eines Accordes, aber die Intervalle selbst kommen in eine andere und zwar weitere Entfernung von einander zu stehen.

16. Woran erkennen wir dies? —

Bei den ursprünglichen und wenn auch unter sich verschiedenen Lagen eines Accordes liegen die Töne desselben immer so nah und dicht neben einander, daß kein anderes, ebenfalls zu demselben Accorde gehö-

rendes Intervall mehr dazwischen stattfinden kann; jetzt aber, wo Alt und Sopran auch, oder Alt und Tenor gegen einander vertauscht worden sind, lassen zwei und zwei Stimmen immer noch Raum für ein solches ebenfalls zur Harmonie gehörendes Intervall übrig.

17. Wie nannten wir die Harmonie in jener ursprünglichen Lage des Accordes in Beziehung auf ihr Intervallen-Verhältniß? —

Die enge oder gedrängte Harmonie?

18. Und wie wird daher dieselbe in diesem ihrem neugestalteten Zustande heißen müssen? —

Die weite oder zerstreute Harmonie.

19. In welchem andern Verhältnisse lassen sich demnach beide Harmonieenarten auch zu einander noch betrachten? —

Die enge oder gedrängte ist die ursprüngliche, weil dieselbe sich auf dem natürlichsten Wege der Bildung der Accorde darbietet, und die weite oder zerstreute ist eine abgeleitete, aus der engen durch Verwechselung zweier Stimmen mit einander erst entstandene.

20. Welcher Grund aber bietet sich zu solcher Umgestaltung einer engen Harmonie in eine weite oder zerstreute dar? —

Zunächst derselbe, aus welchem auch eine Umkehrung der Accorde vorgenommen werden darf und bisweilen sogar muß: einmal eine noch größere Mannigfaltigkeit in den harmonischen Satz und dessen Wirkung zu bringen, und dann auch, um nicht etwa blos der Ober- und Unterstimme, wozu die Umkehrung schon ausreicht, sondern auch den Mittelstimmen einer Harmonie, Tenor und Alt, in ihrer Fortschreitung eine melodischere Wohlbewegung verleihen zu können.

21. Worauf beruht nämlich die Verschiedenheit der Wirkung ein und derselben Harmonie? —

Auf der Verschiedenheit der Intervalle, wornach eben so oft eine andere Wirkung entstehen muß, als die Töne, aus welchen eine Harmonie besteht, in ein anderes Intervallen-Verhältniß zu einander treten.

22. Bei welchen der bisher uns bekannten Umgestaltungen der Accorde war dies der Fall? —

Weniger bei den verschiedenen Lagen eines Accordes, als bei seinen Umkehrungen.

23. Und warum hier mehr? —

Weil bei der Umkehrung eines Accordes nicht blos seine Stimmen oder Töne unter sich ein anderes Intervallen-Verhältniß annehmen, sondern auch zum Basse.

24. In wiefern und wie weit ist und kann dies auch bei der Verwandlung einer engen Harmonie in eine weite der Fall sein? —

Indem bei solcher Umgestaltung der Baß unverändert bleibt, behalten im Allgemeinen die Töne des Accordes zwar ein und dasselbe Intervallen-Verhältniß auch zu demselben, allein nicht blos daß das einzelne gleichwohl in eine andere Stimme zu liegen kommt, und dadurch z. B. das vorher doppelte Intervall ein einfaches zum Basse oder umgekehrt werden kann, sondern die Töne unter sich auch treten dadurch dergestalt in ein umgekehrtes Verhältniß zu einander, daß die ganze Operation gewissermaßen als eine völlige Umkehrung des Accordes mit Ausschluß seines Basses angesehen werden kann.

25. Welches Schema stellt die Theorie für solche Umkehrung auf? —

Sie sagt, wie es in der Praxis wirklich der Fall ist, daß bei der Verwandlung einer engen Harmonie in eine weite die Prime zur Octav, die Secunde zur Septime, die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte, die Quinte zur Quarte, die Sexte zur Terz, die Septime zur Secunde und die Octav zur Prime wird.

26. Wo finden wir den Beweis dafür? —

Darin, daß die einzelnen Töne dabei, durch deren Umkehrung oder Stimmverwechselung die weite Harmonie erzeugt wird, jedesmal um eine Octav tiefer oder höher gelegt werden.

27. Welche andere höhere Kunstlehre beruht auf diesem einfachen Verfahren der Umkehrung oder Verwechselung der Intervalle? —

Die Lehre vom doppelten Contrapunkte, und namentlich dem doppelten Contrapunkte in der Octav, indem dieser, genau genommen, in nichts Anderem besteht, als darin das Hauptmotiv bald um eine Octav höher, bald um eben so viel tiefer in den verschiedenen Stimmen erscheinen zu lassen, wodurch dann dasselbe, wenn es früher vielleicht um eine Quarte von der fest in ihrem Platze bleibenden Tonreihe entfernt war, um eine Quinte davon entfernt wird u. s. w.

28. Eine andere endliche Frage aber wird sein, bei welchem Accorde überhaupt nun eine solche Umwandlung der engen Harmonie in eine weite sich machen läßt? —

Allgemeinhin bei jedem, und er erscheine in seiner ersten natürlichen oder auch schon in einer umgekehrten Gestalt.

29. Doch welch' anderer Umstand tritt dabei noch als Bedingung auf? —

Daß bei dem Accorde, dessen enge Harmonie wir in eine weite umwandeln wollen, der Baß dem Alte niemals näher liegt als höchstens um eine Octav.

30. Warum kann, wenn dies der Fall ist, daß der Baß dem Alte noch näher liegt, alsdann die Umgestaltung in eine weite Harmonie nicht vorgenommen werden? —

Weil, da diese Umgestaltung — wenn keine andre wesentliche Veränderung mit dem Accorde vorgenommen werden soll und darf — nur durch Vertauschung von Tenor und Alt, also nur dadurch geschehen kann, daß der Altton um eine Octav tiefer an die Stelle des Tenortones tritt, alsdann der Alt unter den Baß zu liegen kommen, also Alt zu Baß, und Baß zu Tenor werden würde, was einer völligen Umkehrung des Accordes gleich käme, die hier, und wo deshalb der Baß unverrückt an seinem Platze bleiben muß, nicht stattfinden soll.

31. Welcher andern Gefahr noch ist man bei Umwandlung einer engen in eine weite Harmonie leicht ausgesetzt? —

Daß dadurch fehlerhafte Quintenparallelen entstehen.

32. Wann wird oder würde dies der Fall sein? —

Jedesmal wenn die beiden mit einander zu vertauschenden Stimmen in der engen Harmonie gleichmäßig in Quarten mit einander fortschreiten, weil die Quarte umgekehrt zur Quinte wird, und wenn alsdann unter den beiden auf einander folgenden Accorden keine nähere innere oder äußere Verwandtschaft statthat, so muß nothwendig sofort eine falsche sogenannte Quintenparallele entstehen.

33. Eine dritte Gefahr bietet die musikalische Semiotik dar und welche ist diese? —

Daß, wenn aus einer engen eine weite Harmonie dadurch gemacht wird, daß man den Alt um eine Octav tiefer zum Tenor macht, die Noten desselben gleichwohl, wenn der Satz für eine wirkliche Tenorsingstimme und bei Anwendung des gewöhnlichen Sopran- oder Violinschlüssels geschieht, um eine Octav höher geschrieben werden müssen, weil beim Gesange dann dieselben nichts desto weniger um eine Octav tiefer klingen.

34. Wie läßt sich indessen irgend einer solchen Gefahr, Fehler zu begehen, ausweichen? —

Den ersten beiden gewöhnlich am schicklichsten dadurch, daß man im Satze, wenn in der weiten Harmonie dergleichen Fehler entstehen würden, die enge Harmonie beibehält, und der letzten am sichersten dadurch, daß man bei der Tenorstimme entweder den wirklichen Tenor-

oder den Baßschlüssel anwendet, wo dem Auge zugleich sichtbar wird, was das Ohr verlangt.

35. Und was folgt endlich daraus für die Anwendung der engen und weiten Harmonie in einem größeren zusammenhängenden Satze? —

Daß keine von beiden Gattungen stets allein angewendet zu werden braucht, sondern beide auch gemischt neben einander erscheinen können, und zur Erreichung des nächsten Zweckes ihre Formen meist auch neben einander erscheinen müssen.

Fünfzehnte Lection.

Ueber die Verschiedenheit zwischen einer Dur- und einer Moll-Harmonie,

oder

Charakteristik des Dur- und Mollgeschlechts in harmonischer Hinsicht.

(Vergl. Hauptwerk pag. 286—308.)

1. Wodurch unterscheidet sich im Allgemeinen das Moll- von dem Durgeschlecht? —

Harmonisch wesentlich dadurch, daß der Grundaccord, der reine Tonica-Dreiklang in dem Mollgeschlechte jedesmal die kleine, im Durgeschlecht aber die große Terz enthält.

2. Woher nehmen wir den Grund für solche Unterscheidung, da unter den Aliquottönen irgend eines Grundtones immer nur die große Terz enthalten ist? —

Hauptsächlich aus der innern Natur, dem psychischen Charakter und dem Ausdrucke der verschiedenen Tongeschlechte.

3. Die Lehre des harmonischen Tonbaues kann diesen Ausdruck aber nur von seiner äußerlichsten Seite her betrachten, und es muß also ein äußeres Motiv und Recht auch dazu vorliegen: welches ist dieses? —

Zur Gewinnung des Intervalls einer kleinen Terz gelangen wir nur mittelst Bildung der chromatischen Tonleiter, diese aber ist in der Natur des Klanges begründet (vergl. die sechste Lection), und so muß auch die harmonische Benutzung des Intervalls selbst darin begründet sein. Außerdem kommt immerhin auch unter den Aliquottönen irgend eines Grundtones das Verhältniß der kleinen Terz vor, nämlich zwischen dem fünften und sechsten in deren Reihe, und ist somit die kleine Terz

des Grundtones selbst auch nicht darunter enthalten, so gibt das Vorhandensein ihres Verhältnisses in der gleichzeitigen Erscheinung jener Urtöne gleichwohl ein volles natürliches Recht zu ihrer Verwendung.

4. Untersuchen wir indeß die Verschiedenheit einer Moll- von der Dur-Harmonie noch näher; wir werden zu dem Ende auf die erste Grundlage unsers gesammten Systems zurückkehren müssen: welche war diese? —

Die Tonleiter in ihren mannigfachen Verhältnissen.

5. Aus wie vielen Ur- oder Grundleitern fanden wir jede diatonische Leiter unserer Octav zusammengesetzt? —

Aus zwei, welche jede aus drei Tonstufen besteht, die sich auf ein und denselben erzeugenden Grundton stützen.

6. Welches harmonische Verhältniß fand zwischen den beiden dreitönigen Urleitern statt? —

Daß beide nicht blos in ihren melodischen Schritten, sondern auch in ihrer harmonischen Anordnung ursprünglich sich vollkommen gleich sein müssen.

7. Wenn nun in der Mollharmonie die kleine Terz der charakteristische Ton ist und demnach melodisch der zweite zum dritten Tone in der Leiter nur um einen halben Ton fortschreiten darf: was folgt daraus für die fünfte und sechste Stufe? —

Daß auch hier um jener Gleichheit der beiden Urleitern willen nur der Schritt von einem solchen halben Tone statthaben darf.

8. Warum begleiteten wir den siebenten Ton einer Leiter wieder mit der Dominante der ersten Tonica als Grundbaß? —

Um die volle Leiter von acht Tönen eben sowohl harmonisch dadurch zu einem vollkommenen Ganzen abzuschließen, als sie melodisch sich dazu durch den Schritt von einem halben Tone hier abschließt.

9. Welche Folgerung machen wir daraus für die Harmonisirung einer Molltonleiter? —

Daß auch zwischen ihrer siebenten und achten Stufe stets nur das Intervall eines halben Tones stattfinden darf, wie in der Durtonleiter.

10. Und aus welchem Grunde ist dies der Fall? —

Weil jene siebente Stufe stets das Semitonium modi von der achten ist, und solches nur um einen halben Ton unter der Tonica enthalten sein oder liegen kann.

11. In welchem Verhältnisse steht dieses Semitonium modi der Tonica zu dem ihm unterliegenden Grundbasse? —

Es bildet zu demselben eine große Terz.

12. Und in welchem Verhältniß steht der ihm unterliegende Grundbaß zu der folgenden Tonica? —

Er ist von solcher die Dominante.

13. Was folgt daraus wieder für die Eigenthümlichkeit einer Mollharmonie? —

Daß, wo in derselben ein Dominanten-Accord vorkommt, sei es nun mit oder ohne Septime oder irgend einer andern Dissonanz, solcher nicht minder ein Duraccord sein muß denn in einer wirklichen Durharmonie.

14. Und warum dies? —

Weil die den Duraccord charakterisirende und demnach in ihm enthaltende große Terz jedesmals das Semitonium modi oder die große Septime, der Leitton, von der folgenden Tonica ist, der um der Richtigkeit und Vollständigkeit des Uebergangs willen gehört werden muß.

15. Welcher wesentlicher Unterschied findet dem Allem zu Folge auch zwischen einer blos melodisch geordneten und einer in Harmonie gebrachten Molltonleiter statt? —

Daß beim Abwärtsschreiten der blos melodischen Mollleiter der Leitton nicht gehört zu werden, also vom sechsten auf den siebenten Ton oder umgekehrt nicht das charakteristische Intervall von anderthalb Tönen stattzufinden braucht, in der Harmonie aber, der harmonischen Bearbeitung einer solchen Leiter jener Ton und dies merkwürdige Intervall stets gehört werden muß.

16. Wie läßt sich daher die fehlerhafte Quinten- und Octaven-Parallele beim Abwärtsschreiten der Mollleiter auch nur vermeiden? —

Blos durch Vertauschung der Stimmen oder dadurch, daß man den Grundbaß vom siebenten auf den sechsten Ton eine Stufe steigen statt fallen läßt, ohne daß aber eine förmliche Modulation nach dem dadurch gewonnenen verwandten Dur-Dreiklange stattfinden könnte.

17. Bietet die Molltonart sonst noch einen Unterschied von der Durtonart in Beziehung auf den harmonischen Satz dar? —

Keinen, indem alle übrigen diesen betreffende Regeln eine gleiche Anwendung in der Molltonart wie in der Durtonart finden, von Auffindung des ersten Grundbasses an, bis zu der letzten Combination hinaus, so daß also auch alles Bisherige über Dissonanzen, Umkehrungen u. s. w., u. s. w. in beiden Geschlechten seine volle Geltung behält.

Sechszehnte Lection.

Von dem Accorde der kleinen None oder — kurzweg — dem kleinen Nonenaccorde.

(Vergl. Hauptwerk pag. 309 — 338.)

1. Auf welche Weise wird am regelrechtesten und sichersten der Uebergang aus einer Tonart in die andere in dem harmonischen Satze vollbracht? —

Mittelst des Dominantseptimenaccordes, oder indem wir dem Tonicadreiklange von derjenigen Tonart, zu welcher der Uebergang geschehen soll, seinen Dominantenaccord vorausschicken und unmittelbar von diesem zu jenem fortschreiten.

2. Warum eignet sich vorzüglich der Dominantenaccord dazu? —

Weil durch diesen der Schritt gewissermaßen nicht weiter als von einer bis zu der nächstverwandten dreitönigen Urleiter, also auf die kleinste Weise geschieht, und die Dominante derjenige Ton ist, welcher unter der Reihe der Aliquottöne beider Grundtöne, von welchen die beiden harmonisch zu verbindenden Urleitern abstammen, am nächsten und als vollkommene Consonanz zum Vorschein kommt.

3. Führen wir ein Beispiel davon an? —

Die Dominante von F z. B. ist C, die Tonart F auch die nächste, zu welcher C fortschreitet, weil selbst die volle Tonleiter von C die beiden Urleitern von C und F in sich schließt, der Grundton C aber erzeugt ebensowohl den Ton C als vollkommenst consonirenden Aliquotton wie der Grundton F, während kein anderer Ton eine solch' enge Verwandtschaft zwischen beiden dreitönigen Urleitern von C und F festhält oder bewirkt.

4. Demnach bildet die Dominante übrigens gewissermaßen nur die Grundlage der überleitenden Harmonie; und welcher Ton in dieser war es, der vorzüglich das Werk der Ueberleitung selbst vollbrachte? —

Die große Terz, weil diese, als letzter Ton in der ersten Urleiter, nur um einen halben Ton zum ersten der folgenden Urleiter fortschreitet.

5. Warum aber fügt man dem Dominantenaccorde bei solchem Uebergange meist auch noch die kleine Septime zu? —

Um dadurch gewissermaßen von beiden Seiten und dadurch desto entschiedener in die folgende Urleiter zu treten.

6. Wie stellt sich dies äußerlich in der Harmonie dar? —

Der eigentlich vermittelnde Schritt aus einer Urleiter in die andere, welche die Grundlage aller Harmonie bildet, ist der um einen halben Ton; die große Terz des Dominantenaccordes vollbringt diesen Schritt gleichsam von unten, indem sie aufwärts zum ersten Ton der folgenden Urleiter sich fortbewegt, die kleine Septime desselben aber von oben, indem dieselbe abwärts in den letzten Ton (Terz) dieser folgenden Urleiter und ihre Harmonie tritt.

7. Welche Regel stellte daher die Theorie in Bezug auf den Fortschritt eines Dominantenaccordes und seiner Intervalle auf? —

Sie sagte, daß die Terz desselben um eine Stufe aufwärts, die Septime um eben so viel abwärts, die Quinte, als minder entscheidendes Intervall, aber auf- und abwärts gehen kann.

8. Auf welchen Unterschied führt dies zwischen dem Uebergange in eine Dur- und in eine Moll-Tonart? —

In einer Durtonart geht der zu völliger Befriedigung des Uebergangs nöthige Schritt der beiden genannten Intervalle vollkommen regelrecht, weil immer nur einen halben Ton betragend, vor sich; in der Molltonart aber macht blos die Terz des Dominantenaccordes einen solchen Schritt, und die Septime bewegt sich, wegen der kleinen Terz im Molldreiklange, um einen ganzen Ton abwärts fort.

9. Und welche Folgen muß dies in Beziehung auf die Wirkung haben? —

Daß der Uebergang zu einem Molldreiklange mittelst des Dominantseptimenaccords nicht so völlig befriedigend ausfällt denn der zu einem Dreiklange.

10. Worin liegt der Grund davon? —

Weil der Eintritt in die Urleiter jener Molltonart von oben und unten durch Septime und Terz des Dominantenaccords nicht auf gleiche Weise geschieht.

11. Was wird daher geschehen müssen, wenn der Uebergang auch zu einer Molltonart gleich befriedigend denn der zu einer Durtonart wirken soll? —

Es muß jene Gleichheit in dem beiderseitigen Eintritte wieder hergestellt werden.

12. Wie wird dies geschehen können? —

Ohne Zweifel allein dadurch, daß wir dem Dominantseptimen-Accorde noch ein anderes dissonirendes Intervall zufügen, das, wie die Terz desselben um einen halben Ton aufwärts steigt, um eben so viel abwärts sich aufzulösen verlangt in einer der vollkommensten Consonanzen des folgenden Molldreiklangs.

13. Welche sind diese vollkommene Consonanzen? —

Octav und Quinte.

14. Zur Octav schritt schon die Terz auf: welche Dissonanz wird es daher sein, welche wir aus angeführtem Grunde dem Dominantseptimenaccorde noch zufügen dürfen und müssen? —

Die kleine None.

15. Und warum? —

Weil diese allein um einen halben Ton abwärts in jene Quinte sich auflösen würde.

16. Welcher Accord entsteht alsdann, wenn wir eine solche Zufügung vornehmen? —

Der sogenannte kleine Nonenaccord.

17. Aus wie vielen, und welchen Intervallen ist daher dieser Accord zusammengesetzt? —

Ursprünglich und vollständig (ohne Grundbaß) aus fünf, nämlich aus (großer) Terz, (reiner) Quinte, (kleiner) Septime, Octav und kleiner None des Grundbasses.

18. Was für ein Fehler kommt bei solcher Vollständigkeit des Accords in Erwägung früher gegebener Regeln über Dissonanzen zum Vorscheine? —

Es treten Dissonanz und diejenige Consonanz, in welche dieselbe sich auflöst (None und Octav) in zwei verschiedenen Stimmen des Accords auf einmal, zu gleicher Zeit auf, was nicht geschehen darf.

19. Auf welche Weise läßt dieser Fehler sich beseitigen? —

Dadurch, daß wir die Octav gänzlich weglassen.

20. Aus wie vielen, und welchen Intervallen oder Tönen besteht dann der Accord? —

Vollständig und ursprünglich aus vier.

21. In wie vielen Stimmen aber bewegt sich gleichwohl noch seine Harmonie? —

Weil in diesem Sinne der Grundbaß, als Baßstimme, ebenfalls dazu gerechnet werden muß, ebenfalls noch in fünf verschiedenen Stimmen.

22. Welcher andere Ton darf darnach noch wegfallen, wenn der Accord blos vierstimmig gebraucht werden soll? —

Außer der kleinen None, als das wesentlichste Intervall, im Allgemeinen jeder, am liebsten jedoch die Quinte, da diese als vollkommene Consonanz an keine bestimmte Fortschreitung gebunden ist, und nächst derselben die Septime noch eher als die Terz.

23. Warum letztere weniger als die dissonirende Septime? —

Weil durch ihr Austreten der erste, ursprüngliche Zweck der Bildung dieses Accords wieder nicht vollständig erreicht werden würde (s. vorhin Fr. 11—14).

24. Welcher Unterschied findet dem zu Folge zwischen diesem und jenem Nonenaccorde statt, der durch Einführung der None als dissonirender Vorhalt entsteht? —

Einmal der, daß hier die None ohne Vorbereitung eintreten darf; dann der, daß hier die None sich nicht wie ein bloßer Vorhalt über ein und demselben Grundbasse noch aufzulösen braucht, sondern dies auch im folgenden Accorde erst geschehen kann und gewöhnlich geschieht; und daß überhaupt also dieser Accord nach allen Seiten hin als ein selbstständiger Accord erscheint.

25. An welchen andern Zeichen läßt derselbe sich sonst noch und sofort erkennen? —

Daran, daß er überall, wo er erscheint, die große Terz und kleine Septime in seiner Vollständigkeit mit sich führt, und in der Notenschrift fast stets auch zwei verschiedene Versetzungszeichen (♯ und ♭) enthält.

26. Wie viele Mal läßt der Accord sich umkehren? —

Da er in seiner Vollständigkeit aus vier unter sich verschiedenen Tönen besteht — viermal.

27. Welche neuen abgeleiteten Accorde erhalten wir dadurch? —

Durch die erste Umkehrung, wobei die Terz in den Baß zu liegen kommt, den sogenannt verminderten Septimenaccord, weil die ursprüngliche kleine None zu jener Terz im Basse das Intervall einer verminderten Septime ausmacht; durch die zweite Umkehrung, wobei die Quinte in den Baß kommt, aus denselben oder analogen Gründen den verminderten Quintsextenaccord oder den Sextenaccord mit kleiner Terz und verminderter Quinte; durch die dritte Umkehrung, wobei die Septime in den Baß zu liegen kommt, aus analogen Gründen den Terzquartenaccord, aber mit kleiner Terz und

übermäßiger Quarte; und durch die vierte Umkehrung endlich, wobei die None selbst in den Baß zu liegen kommt, den übermäßigen Secundenaccord.

28. Was ist in Beziehung auf die Fortschreitung aller dieser vielen dissonirenden Intervalle zu merken? —

Nichts weiter, als daß sie jeder Zeit streng an die allgemeine Regel über die Auflösung der Dissonanzen gebunden sind, und der zu Folge nicht allein in ein und derselben Stimme, in welcher sie sich befinden, sich auflösen, sondern auch ihrer ursprünglichen Fortschreitungsweise getreu bleiben müssen.

29. Die None schreitet demnach um eine halbe Stufe abwärts fort: wenn nun aber in dem folgenden Accorde der Ton ihrer Stimme nicht auf eine dieser Regel entsprechende Weise gelegen ist, und sie gleichwohl gehört werden soll, wie wird alsdann dieser ihrer Forderung Genüge geleistet werden können? —

Man läßt sie noch in der Zeit ihres eigenen Accordes sich auflösen, indem alsdann die ursprüngliche Octav dieses an ihre Stelle tritt.

30. In welcher Stimme darf dies geschehen? —

In jeder.

31. Und was läßt sich hieraus wieder für die harmonische Behandlung der None folgern? —

Daß dieselbe eben sowohl, als sie entweder über ihrem eigenen oder über dem folgenden Grundbasse, entweder während der Zeit ihres eigenen Accordes noch, oder während der des folgenden sich auflösen, auch in diesen folgenden Accord noch hinüberragen, also ihre Auflösung so lange als möglich aufschieben darf.

32. Als welches Intervall würde in diesem Falle die None erscheinen? —

Als dissonirender Vorhalt von der Quinte, die als None vorbereitet worden.

33. Und welche neue Regel entstände daraus für Einführung von Vorhalten? —

Daß, wenn der Grundbaß eine Quarte steigt oder Quinte fällt, auch die (kleine) Sexte als Dissonanz eingeführt werden kann.

34. Wenn endlich aber der kleine Nonenaccord ursprünglich nur durch Zufügung der kleinen None zu dem gewöhnlichen Dominantseptimenaccorde entsteht: welche weitere Freiheit geht daraus in Beziehung auf Unterlegung eines Grundbasses unter eine Melodie hervor? —

Diejenige, daß wir bei Harmonisirung einer Mollmelodie den sechsten Ton der Leiter derselben, wenn derselbe um eine Stufe fällt oder (was dasselbe ist) zum fünften Ton fortschreitet, auch mit der Dominante statt mit der Subdominante als Grundbaß begleiten dürfen, da jener sechste Ton (der Molleiter) stets die kleine None von der Dominante ist.

35. Was fällt in solchem Falle auch weg, falls der siebente Leiterton dem sechsten vorausgegangen wäre? —

Die falsche Quinten- und Octavenfolge, indem nun siebenter und sechster Ton ein und denselben Grundbaß hätten, der unter jenem den gewöhnlichen Dominantdreiklang, und unter diesem den kleinen Nonen-Accord erzeugte.

Siebenzehnte Lection.

Von dem Accorde der großen None oder dem großen Nonenaccorde.

(Vergl. Hauptwerk pag. 339—356.)

1. Welcher Grund oder Umstand war es zunächst, der uns zur Bildung des sogenannt kleinen Nonenaccordes veranlaßte? —

Eine vollkommnere Befriedigung in dem Schritte von dem Dominantenaccorde zum Tonica-Molldreiklange hervorzubringen, als stattfindet, wenn jenem Dominantenaccorde blos die Hauptseptime als überleitende Dissonanz beigefügt worden ist.

2. Wodurch ward dieser Zweck einer vollkommneren Befriedigung dabei erreicht? —

Dadurch, daß nun, nach Zufügung der kleinen None, jene Gleichheit in der entgegengesetzten Fortschreitung der beiden wesentlich überleitenden Intervalle (Terz und Dissonanz) wieder hergestellt ist, die durch den Fortschritt der Septime um einen ganzen Ton abwärts in der Molltonart gestört worden war; und dadurch, daß nun der Fortschritt der beiden wesentlichst überleitenden Intervalle auch zu den beiden vollkommensten Intervallen (Octav und Quinte) des Tonicadreiklangs geschieht.

3. Trug dieser letztere Umstand aber nicht minder zu jener vollkommneren Befriedigung bei: was dürfen wir dann überhaupt in Bezug auf die Wirkung dieses kleinen Nonenaccordes hoffen? —

Daß die durch ihn bewerkstelligte Schlußformel eine ungleich vollkommnere und befriedigendere noch ist, denn die durch den bloßen Septimenaccord, selbst abgesehen von der Ungleichheit der Schritte zwischen Septime und Terz.

4. Auf welche Weise ließe sich ein gleiches Ziel wohl in der Durharmonie erreichen? —

Auf dieselbe Weise, indem wir dem Dominantseptimenaccorde nur die None noch zufügen.

5. Welche None ist diese, die None in der Durharmonie, aber? — Die große None des Grundbasses oder der Dominante.

6. Und was für ein Accord entsteht alsdann? —

Der sogenannt große Nonenaccord.

7. Wie weit unterscheidet sich derselbe hinsichtlich seiner harmonischen Behandlung von dem kleinen Nonenaccorde? —

Nicht weiter, als sich solcher Unterschied schon aus der Verschiedenheit der Intervallengröße ergibt.

8. Wenden wir diesen großen Nonenaccord in der Durharmonie aber an, so muß seine Wirkung wohl noch befriedigender sein als die des kleinen Nonenaccords in der Mollharmonie, indem alsdann die Gleichheit des Fortschritts zwischen Terz und Septime des Dominantenaccords nicht aufgehoben ist? —

Keineswegs, weil dafür eine Ungleichheit in der Fortschreitung der None wieder stattfindet, die um einen ganzen Ton (statt einen halben) abwärts zur Quinte des Tonicadreiklangs fortschreitet.

9. Ist aber der große Nonenaccord dem kleinen hinsichtlich seiner harmonischen Behandlung bis auf den einzigen Unterschied in der Intervallengröße völlig gleich, und gelten somit in diesem Betracht hier alle die Regeln wieder, welche bei Anschauung des kleinen Nonenaccordes schon gegeben wurden: was muß daraus in Bezug auf die Auffindung des Grundbasses hervorgehen? —

Daß wir auch in der Durharmonie den sechsten Ton in der Leiter, wenn er eine Stufe absteigt, mit der Dominante statt mit der Subdominante begleiten dürfen, und daß dadurch dann ebenfalls die Gefahr einer falschen Quinten- und Octavenparallele zwischen dem siebenten und sechsten Leitertone in absteigender Folge beseitigt ist.

10. Welche Folgen indessen hat die Verschiedenheit der Intervallengröße für die Umkehrungen des großen Nonenaccordes im Vergleich zu denen des kleinen Nonenaccordes? —

Daß die Accorde, welche durch die Umkehrungen des großen Nonenaccordes entstehen, der Hauptsache nach zwar dieselben sind, und dieselben Namen auch führen, wie die, welche durch Umkehrung des kleinen Nonenaccordes sich bilden; allein jene Verschiedenheit immerhin auch dabei ihr Recht behält und behauptet.

11. Bezeichnen wir dies Recht näher? —

So entsteht durch die erste Umkehrung des großen Nonenaccordes, bei welcher seine Terz in den Baß zu liegen kommt, ebenfalls wohl ein Septimenaccord, jedoch kein verminderter, sondern ein kleiner, der sich von dem Hauptseptimenaccorde (ebenfalls mit kleiner Septime) indeß noch genugsam durch die kleine Terz und verminderte Quinte unterscheidet; und in ähnlicher oder vielmehr analoger Weise verhält es sich mit allen übrigen Umkehrungen.

12. Worin unterscheiden sich übrigens außerdem auch noch die beiden Accorde der kleinen und großen None hinsichtlich ihres gewöhnlichen Gebrauchs in dem harmonischen Satze? —

Darin, daß — und namentlich bei der vierten Umkehrung, dem Secunden-Accorde — bei dem großen Nonenaccorde häufiger noch denn bei dem kleinen die Auflösung der None während seiner eigenen Zeitdauer, also über seinem eigenen Grundbasse, zu geschehen pflegt, also die der None wegen ausgeworfene Octav wieder an ihre frühere Stelle tritt.

Achtzehnte Lection.

Anwendung der Modulation in einem Tonstücke.

(Vergl. Hauptwerk pag. 357—382.)

1. Was verstehen wir, nach Maaßgabe unserer siebenten Lection, im Allgemeinen unter Modulation, nämlich im gewöhnlichen Sinne das Wort gebraucht? —

Den Uebergang von einer Tonart zu einer andern.

2. Wie wird kurzweg ein solcher Uebergang in unserer Harmonie bewerkstelligt? —

Dadurch, daß man dem Accorde derjenigen Tonart, zu welcher übergegangen oder modulirt werden soll, den Dominantenaccord dieser Tonart vorausschickt.

3. Was aber haben wir unter Modulation in einem wirklichen Tonstücke zu verstehen? —

Dasjenige Verfahren, wornach man bei der Composition eines solchen Tonstücks zwar besonders gerne in einer bestimmten Tonart sich bewegt, doch im Verlaufe desselben auch nach anderen Tonarten wohl übergeht, um schöne Mannigfaltigkeit in die Einheit, welche das Festhalten einer Tonart bewirkt, zu bringen.

4. Wie nennen wir die Tonart, welche vorzugsweise bei der Composition eines Tonstücks festgehalten wird? —

Die Grund- oder Haupttonart desselben.

5. Und wie diejenigen Tonarten, welche außerdem im Verlaufe des Tonstücks blos modulatorisch berührt werden? —

Die Neben- oder durchgehenden Tonarten desselben.

6. Welcher Grund liegt für das Festhalten einer bestimmten Tonart in einem Tonstücke vor? —

Der Grund, daß in demselben eine gewisse Einheit sowohl nach Innen als nach Außen herrschen muß, wodurch es allein zu einem in sich abgeschlossenen Ganzen erhoben wird.

7. Und welcher Grund veranlaßt die Modulation? —

Wie gesagt, der Grund der Mannigfaltigkeit, weil durch Mannigfaltigkeit in der Einheit allein erst wahre Schönheit erzielt wird.

8. Was für ein allgemeines Gesetz ergibt sich hieraus zunächst für die Anwendung der Modulation in einem Tonstücke? —

Zunächst dasjenige, daß bei aller Gelegenheit und allem Drange zu Modulationen die Haupttonart des Tonstücks doch immer vorherrschen, d. h. am öftersten und dauerndsten vorwalten muß, und dann daß, wenn eine Modulation stattgefunden, auch die dadurch erreichte Tonart nicht zu schnell und ohne besondern Grund wieder verlassen werden darf.

9. Wo nun aber (wird hiernach vor allen Dingen gefragt werden müssen) kann, darf oder muß überhaupt in einem Tonstücke eine Modulation stattfinden? —

Jedenfalls wird und muß in der Harmonie eines Tonstücks allemal da eine Modulation oder ein Uebergang in eine andere Tonart statthaben, wo in der Melodie ein Ton vorkommt, welcher der Leiter der Haupt- oder überhaupt eben gegenwärtigen Tonart **nicht** angehört, und doch ein der Melodie wesentlich zukommender, also kein blos durchgehender Ton *) ist, da ein solcher leiterfremder Ton nothwendiger Weise auch schon die Gegenwart einer andern und zwar derjenigen Tonart in der Harmonie anzeigt, in deren Leiter er als wesentlich vorkommt.

10. Allein es gibt manche Töne, welche der einen Tonleiter zwar fremd sein, aber dennoch von mehreren andern wieder gemeinsam getheilt werden können, und es frägt sich sonach immer noch, **wohin**, zu welchen verschiedenen Tonarten in der Harmonie ein solcher leiterfremder Melodieton zu führen vermag, zumal — wie wir wissen — selbst in der Leiter ein und derselben Tonart eine Modulation von einer Urleiter zur andern stattfinden kann? —

Hierüber lassen sich aus dem ganzen Systeme unserer Musik folgende Regeln abstrahiren:

a. Mit demjenigen Tone in der Melodie, welcher um einen **halben Ton steigt**, können wir moduliren entweder nach derjenigen Tonart, die gerade einen halben Ton darüber liegt, und gleichviel nun, ob Dur oder Moll, oder auch —

---

*) Was hierunter zu verstehen, wird in der einundzwanzigsten Lection gelehrt werden.

ist diese eine Durtonart — nach der verwandten Molltonart derselben. Im ersteren Falle liegt die Dominante eine große Terz, im zweiten eine reine Quinte unter der Modulationsnote.

b. Mit demjenigen Tone, welcher um einen halben Ton fällt, kann modulirt werden entweder nach derjenigen Durtonart, von deren Tonica dieser um einen halben Ton unter der Modulationsnote liegende Ton die große Terz ist, oder auch zu der verwandten Molltonart von solchem Durtone. Im ersteren Falle bildet die Modulationsnote die Hauptseptime, im zweiten die kleine None von der Dominante.

c. Unter demjenigen Melodientone, welcher fortschreitend einen ganzen Ton fällt, kann modulirt werden entweder nach derjenigen Durtonart, welche unmittelbar diesen ganzen Ton unter ihm liegt, oder nach der verwandten Molltonart von diesem Durtone, oder endlich auch zu derjenigen Durtonart, deren Tonica um eine ganze Quinte unter dem, der Modulationsnote folgenden Tone liegt. Im ersteren Falle ist die Modulationsnote die reine Quinte, im zweiten die Hauptseptime und im dritten die große None von der Dominante.

d. Steigt — gegen die letzte Regel — der Melodienton einen ganzen Ton, so kann unter demselben modulirt werden nach derjenigen Tonart (Dur oder Moll), von deren Tonica der folgende Melodienton eine große Terz entfernt ist, und die Dominante liegt dann eine Quinte unter der Modulationsnote.

e. Wiederholt sich ein und derselbe Ton und es soll gleichwohl unter ihm modulirt werden, so kann dies geschehen nach derjenigen Tonart, von deren Grundtone dieser sich wiederholende Modulationston die reine Quarte ausmacht, und die Dominante liegt dann stets eine Octave unter der Modulationsnote.

f. Unter demjenigen Melodientone endlich, welcher eine reine Quarte steigt oder — was dasselbe ist — eine reine Quinte fällt, kann modulirt werden entweder nach derjenigen Tonart (Dur oder Moll), von deren Grundtone der auf ihn folgende Ton die Octave, oder zu derjenigen, von

deren Grundtone dieser Ton die Quinte ist. Im ersteren Falle liegt die Dominante eine Octave, im letzteren eine Quinte unter der Modulationsnote.

11. Allerdings geben diese Regeln schon eine bestimmtere Richtschnur für den Weg der Modulation in einem Tonstücke; nichts desto weniger aber lassen auch sie noch eine bedeutende Freiheit und Verschiedenheit der Richtung übrig, und woher läßt sich nun ein Maaßstab nehmen, nach welchem auch bei der mehrfachen Wahl, welche sie dem Tonsetzer in der Modulation freilassen, kein Fehlgriff geschehen kann? —

Unmittelbar aus dem allgemeinen Gesetze der Schönheit, nach welchem jedes Tonstück als Kunstwerk sich zu formen hat, und welches vor allen Dingen Einheit in der Mannigfaltigkeit vorschreibt; und dann auch aus dem Gesetze der Wahrheit des Ausdrucks, wornach eine Modulation stets der eben auszudrückenden Gefühlssituation zu entsprechen hat.

12. Wie lassen sich diese Gesetze näher noch erklären? —

Das Gesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit erfordert, bei aller Nothwendigkeit der Modulation, doch zugleich auch ein möglichstes Beharren sowohl in der Haupttonart als der durch die Modulation einmal berührten oder erlangten, und schreibt daher zugleich vor, daß die modulatorischen Bewegungen nicht ohne besondern Grund sich aus dem Kreise der mit der Haupttonart am nächsten verwandten Tonarten herausbegeben; und das Gesetz der Wahrheit des Ausdrucks bestimmt, daß blos bei schnellerem Wechsel der Gefühlssituationen auch schnell auf einander folgende Modulationen statthaben dürfen, und daß je nach dem Grade jenes auch die Modulationen nur in nähere oder entferntere Tonarten führen dürfen.

13. Unter jenen sechs Regeln aber ist keine vorhanden, welche sich auf die terzen- oder sextenweise Fortschreitung eines Melodientones bezieht: welcher Grund liegt für solchen Ausschluß vor? —

Die nach ihren Grundtönen um Terzen oder Sexten weit von einander liegenden Tonarten sind unter sich schon so nah mit einander verwandt, daß sie auch ohne besondere Modulation unmittelbar auf einander folgen dürfen, und nicht allein, daß sonach eine Modulation in solchem Falle gar nicht stattzufinden braucht, sondern es kann deshalb auch eine solche gar nicht angebracht werden.

14. Was folgt hieraus für den harmonischen Satz in Anschauung der Berührung verschiedener Tonarten überhaupt? —

Daß die Accorde der unter sich ohne modulatorische Vermittlung verwandten Tonarten je nach Bedürfniß auch wohl ohne alle solche neben einander gestellt werden dürfen, und daß somit für die Modulations- oder tonische Bewegung im Allgemeinen hierdurch ein neues Feld der Freiheit sich eröffnet.

Neunzehnte Lection.

Von dem Accorde der großen oder eigentlich übermäßigen Sexte.

(Vergl. Hauptwerk pag. 383—408.)

1. Welches waren die beiden, dem innersten Wesen der Kunst entlehnten Grundgesetze, welche vornehmlichst sich bei Anwendung der Modulation in einem Tonstücke zu deren Form und Anordnung geltend machen? —

Einheit in der Mannigfaltigkeit und Wahrheit des Ausdrucks.

2. Es sind dieselben aber nicht etwa blos das ordnende Maaß, nicht blos der Zweck, die Wirkung der Modulation, sondern auch deren Ursache, und was geht daraus ferner für das Wesen dieser hervor? —

Nicht allein, daß in einem Tonstücke nothwendig Modulationen stattfinden müssen, sondern auch, daß diese Modulationen genau dem Gange der in jenem auszudrückenden Ideen und Gefühle zu folgen haben.

3. Das Gebiet des innern Seelenlebens, dem die Musik zur Sprache dient, ist aber ein unendlich weites, und eben so können auch die Bewegungen, die in demselben stattfinden, unendlich verschieden sein: dies in Erwägung gezogen, dringt sich welcher andere Schluß für das Wesen der Modulation im Allgemeinen noch auf? —

Daß wir mittelst dieser fähig sein müssen, nicht allein nach allen Richtungen hin in den Fortschritten der Harmonie uns zu bewegen, sondern unmittelbar auch jeden nahen und entfernten Punkt in deren Bereiche zu berühren.

4. Vergleichen wir diesen Schluß mit den in voriger Lection für die Modulation in einem Tonstücke gegebenen Regeln: was ergibt sich daraus? —

Daß die darnach möglichen Modulationen gleichwohl noch nicht ausreichen, nach allen und namentlich entfernter liegenden Punkten in dem Reiche unserer Harmonie, und zwar in unmittelbarem Schritte, zu gelangen, und daß wir demnach immer noch auf andere Mittel denken müssen, diesen Zweck in möglichster Vollkommenheit seiner Wirkung zu erreichen.

5. Wie aber werden solche Mittel mit Erfolg gesucht und erlangt werden können? —

Ohne Zweifel nur in der Auffindung von neuen modulationsfähigen Accorden.

6. Welche waren nämlich bisher die Accorde, durch welche eine regelrechte Modulation vollbracht werden konnte? —

Der Hauptseptimen- und die Nonenaccorde mit ihren verschiedenen Umkehrungen.

7. Welche andere Mittel übrigens sind außerdem noch zur Verbindung verschiedener Harmonieen vorhanden? —

Die unmittelbare Nebeneinanderstellung unter sich verwandter Accorde, die Verwechselung der Tongeschlechte, der enharmonische Tonwechsel rc.

8. Alle diese Mittel indessen bewirken noch nicht das, was wir Modulation nennen, und zu solcher einen neuen Weg aufzufinden, bleibt also stets übrig? —

Die Ergründung eines neuen wirklichen Modulationsaccordes.

9. Auf welcher Basis kann derselbe nur ruhen? —

Auf der Dominante, da diese allein fähig ist, einer förmlichen Modulation als erste Grundlage zu dienen.

10. Daraus ergibt sich für unsern hier nächst vorliegenden Zweck? —

Daß ein neuer wirklicher Modulationsaccord nur auf Grund der Dominante gebildet und gefunden werden kann, und nun entweder durch Zufügung eines neuen dazu geeigneten Intervalls zu dem Grundaccorde derselben, oder durch Veränderung eines in diesem schon vorhandenen Intervalls.

11. Der erstere Weg wird schwerlich zu solchem Zwecke eingeschlagen werden können, und warum? —

Weil der Dominantenaccord in den beiden Gestalten, in welchen wir ihn jetzt schon besitzen, als Septimen- oder Nonenaccord, alle Intervalle bereits enthält, welche der Ueberführung in die Intervalle des tonischen Dreiklangs seiner Tonica fähig sind.

12. Sonach wird denn der zweite Weg dazu eingeschlagen werden müssen, und welches Intervall des Grunddominantenaccords wird es sein, das sich einer Veränderung, welche doch nur in einer chromatischen Erhöhung oder Erniedrigung bestehen kann, unterwerfen läßt? —

Ohne Zweifel nur das consonirendste in demselben, und welches an keine bestimmte Fortschreitung von hieraus gebunden ist, also die Quinte.

13. Liegt diese Quinte des ursprünglichen Dominantseptimenaccordes im Basse, wohin sie gehört, wenn sie, ob nun verändert schon oder noch unverändert, Basis eines neuen Accordes werden soll, welcher Accord entsteht alsdann? —

Vollständig der Terzquartsexten-Accord.

14. Und wohin modulirt derselbe? —

Jedesmal nach der Tonart auf demjenigen Tone, welcher um eine Stufe unter der im Basse liegenden Quinte liegt.

15. Diese Fortschreitung wird auch bei Veränderung der Quinte dieselbe bleiben müssen, und welche Veränderung läßt sich daher, behufs einer neuen Accordbildung, damit vornehmen? —

Nur eine Erniedrigung, da mit der Erhöhung jene Fortschreitung aufgehoben sein würde.

16. Erniedrigen wir also die beim Terzquartsextenaccorde im Basse liegende Quinte des Dominantseptimenaccords um einen halben Ton: welcher Accord entsteht alsdann? —

Dem Namen nach derselbe, nur ist jedes Intervall jetzt um eine halbe Stufe größer geworden, also die kleine Terz groß, die reine Quarte übermäßig und ebenso die große Sexte.

17. Aber welche neue Vortheile kann gleichwohl der Accord gewähren? —

Durch den im Basse neu gewonnenen Ton bietet er das Mittel zur Verwandtschaft mit vorher schlechterdings nicht harmonisch verwandten Harmonieen, und kann also zur unmittelbaren Verbindung von selbst den sonst entferntest liegenden Accorden oder Harmonieen dienen.

18. So wäre denn ein und zwar sehr wichtiges und wirksames jener bedürftigen Mittel (s. Fr. 4 u. 5) schon gewonnen, und prüfen wir nun den erlangten Accord näher: wie nennt denselben unsere Terminologie zum Unterschiede von jedem andern Accorde? —

Schlechtweg den großen oder eigentlich übermäßigen Sextenaccord.

19. Warum schlechtweg auch nur den großen, da die Sexte doch eigentlich übermäßig ist? —

Weil es keinen andern Sextenaccord in der gesammten Harmonie gibt, der vollständig außer der Sexte noch die große Terz und ursprünglich auch die übermäßige Quarte enthielte, und weil jeder andere große Sextenaccord auch kein selbstständiger, kein für sich bestehender, und noch dazu Modulations-, sondern nur ein durchgehender Accord sein kann.

20. Aus welchen Intervallen also besteht ursprünglich und vollständig der sogenannte große oder übermäßige Sextenaccord? —

Aus der großen Terz, übermäßigen Quarte und übermäßigen Sexte.

21. Und aus welchem Accorde wird derselbe ursprünglich gebildet? —

Aus dem Terzquarten-Accorde oder der zweiten Umkehrung des gewöhnlichen Dominantseptimenaccordes, indem die bei solcher im Basse liegende Quinte desselben um einen halben Ton erniedrigt wird.

22. Die ursprünglich reine Quarte des Accordes aber, welche durch diese Erniedrigung erst zu einer übermäßigen geworden ist, dissonirt jetzt, in Begleitung der großen Terz, welche nicht mehr als ursprüngliche Hauptseptime wirkt, so scharf, daß sie eine augenblickliche Auflösung nothwendig erfordert, und da dieselbe nicht immer wohl sogleich gewährt werden kann, auf welche Weise wird alsdann jene Schärfe der Dissonanz gemildert? —

Dadurch, daß man die übermäßige Quarte in der Regel aus dem Accorde wegläßt, so daß derselbe mit seinem Basse eigentlich nur dreistimmig erscheint: Baß, große Terz, und übermäßige Sexte.

23. In so fern jedoch der Accord in voller Vierstimmigkeit erscheinen und gebraucht werden soll, wodurch wird alsdann jener Mangel oder Ausstoß der übermäßigen Quarte wieder ersetzt? —

Entweder durch Verdoppelung der großen Terz, oder durch Zufügung des noch mehr consonirenden Intervalls der reinen Quinte.

24. Als ein aus dem Dominantseptimenaccorde entstandener Modulationsaccord muß der große Sextenaccord aber allemal auch an eine bestimmte Fortschreitung gebunden sein, und welche ist diese? —

Derjenige Ton des Accords, welcher seine Fortschreitung niemals ändern kann, ist der Baßton, welcher allemal um einen (sogenannten)

großen halben Ton abwärts fortschreitet; ebenso verlangt die große (übermäßige) Sexte als die einzige wesentliche Dissonanz im Accorde allemal um einen halben Ton aufwärts (zur Octave des Auflösungs-Intervalls des Basses) fortzuschreiten; die Quinte kann, wenn sie vorhanden, als vollkommene Consonanz sowohl eine halbe Stufe aufwärts als abwärts gehen, und ebenso vermag die Terz um eine Stufe abwärts und eine Stufe aufwärts in den folgenden Accord fortzuschreiten oder kann sie auch liegen bleiben, gewöhnlich jedoch und am richtigsten thut sie Ersteres.

25. Welche allgemeine Regel pflegt man daher über die Fortschreitung dieses großen Sextenaccordes aufzustellen? —

Man sagt, daß derselbe allemal zu dem tonischen Dreiklange über demjenigen Tone modulirt, welcher um einen (sogenannten) großen halben Ton unter dem Baßtone des Sextenaccordes liegt.

26. Wirklich gehört jede andere Fortschreitung dieses Accords zu den verschiedenen Gattungen der Trugschlüsse *), und pflegt dieselbe gemeiniglich doch wieder zu dieser ursprünglichen Auflösung und Modulation zurückzukehren; wenn jedoch auf den großen (übermäßigen) Sextenaccord unmittelbar der Dreiklang über demjenigen Grundtone folgt, in den sein Baßton um eine Stufe abwärts sich auflöst, und in jenem ersten Accorde ist der Vierstimmigkeit wegen oder aus sonst einem Grunde die reine Quinte enthalten, welches andere fehlerhafte harmonische Verhältniß findet alsdann wieder zwischen den beiden Accorden statt? —

Gewöhnlich eine sogenannte Quintenparallele, indem die Quinten beider Accorde meistens, ja fast immer dann in ein und dieselbe Stimme zu liegen kommen und einen mit dem Baß gleichmäßigen Schritt machen, Quinte zur Quinte fortschreitet.

27. Eine solche Parallele ist aus verschiedenen und guten Gründen nicht wohl erlaubt in unserer Harmonie, und wie nun vermeiden wir dieselbe in vorliegendem Falle? —

Es kann dies auf dreierlei Weise geschehen: einmal kann man, zur Verhütung der Quintenfolge, die Quinte des großen Sextenaccordes noch vor Erscheinen des folgenden Dreiklangs aufgeben und an deren Stelle die verdoppelte Terz treten lassen, in welchem Falle nicht mehr Quinte auf Quinte folgt, sondern in derselben Zeit Quinte, Terz und Quinte mit einander wechseln; dann kann man zu eben demselben Zwecke

*) Was darunter zu verstehen, lehrt demnächst die sechsundzwanzigste Lection.

auch die Quinte vor Erscheinen des folgenden Dreiklangs zu der ursprünglichen übermäßigen Quarte abschreiten lassen, die alsdann aber nothwendig sich noch in der Zeit des Accords in die Terz auflösen muß, so daß also zwischen dem Wechsel von Quinte und Terz noch einmal jene Quarte schnell vorübergehend gehört würde; und endlich kann man zu demselben Zwecke auch die Quinte in den folgenden Dreiklang, als dissonirenden Vorhalt, hinüberklingen lassen, wo sie alsdann in solcher Eigenschaft als kleine Sexte (Vorhalt von der Quinte) erscheint, und wo sie gemeiniglich dann auch noch von der Quarte, als Vorhalt von der Terz, begleitet wird.

28. Wo endlich, bei welchen Modulationen und in welchen Harmonienfolgen wird der sogenannt große Sextenaccord am häufigsten angewendet? —

Am gewöhnlichsten in Mollharmonieen, und zwar da, wo nach der Durtonart der Dominante einer Molltonart modulirt werden soll, doch kann er auch in einer Durharmonie und bei jeder andern passenden Gelegenheit mit oft ergreifender Wirkung angewendet werden.

Zwanzigste Lection.

Vertheilung der Hauptmelodie unter die verschiedenen Stimmen.

(Vergl. Hauptwerk pag. 409—429.)

1. Welchen andern Namen führt in der technischen Kunstsprache wohl noch die Hauptmelodie eines harmonischen Satzes? —

Häufig wird dieselbe auch das Subjekt oder der Cantus firmus, der ursprüngliche, feste und daher unveränderliche Gesang genannt.

2. Und in welcher der vier harmonischen Grundstimmen pflegt dieses Subjekt, dieser Cantus firmus in der Regel zur Erscheinung zu kommen? —

Meist in der höchsten oder obersten Stimme, unter welcher die übrigen drei oder wie viel harmonischen Stimmen sich gewissermaßen begleitend bewegen.

3. Welche ist diese höchste Stimme? —

In einem allgemeinen harmonischen Satze der Sopran, und in einem Satze für blos tiefere oder Männerstimmen der erste Tenor oder welches Organ dessen Stelle vertritt.

4. Wie nennen wir daher diese Stimme auch sonst noch? —

Die melodieführende oder Haupt-Stimme.

5. Was benimmt den übrigen Stimmen das Recht, nicht ebenfalls eine solche melodieführende oder Haupt-Stimme sein zu können? —

Dafür bieten sämmtliche bisherige Regeln über den harmonischen Satz keinen Grund dar.

6. Was folgt daraus für den Begriff einer solchen melodieführenden oder Haupt-Stimme? —

Daß eben sowohl, denn der Sopran oder überhaupt die höchste Stimme eines harmonischen Satzes, jede andere Stimme desselben auch

Haupt-Stimme sein und das Subjekt oder den **Cantus firmus** übernehmen kann.

7. Wenn wir bisher aber zur Bildung einer das Subjekt oder die Melodie begleitenden Harmonie jenes stets als in der Oberstimme enthalten dachten, werden sonach die, darüber aufgestellten Regeln nicht einer wesentlichen Umänderung unterliegen müssen, sobald wir nun das Subjekt oder die Hauptmelodie auch in eine andere Stimme zu verlegen suchen? —

Keineswegs, da wir, wenn wir die Hauptmelodie auch durchgehends als den einzigen Leiter bei der Aufsuchung einer dieselbe begleitenden Harmonie betrachteten, gleichwohl dabei nicht etwa dachten an die Stimme als solche, in welcher die Melodie enthalten war, sondern nur an die Melodie selbst, unbekümmert um ihre äußere stimmmäßige Erscheinung oder um die Frage, durch welches Organ, oder auf welche äußere Weise dieselbe zur Erscheinung komme.

8. Lag demungeachtet bisher, wo wir zur Bildung eines harmonischen Satzes schritten, die dabei leitende Hauptmelodie in der obersten der vier harmonischen Grundstimmen: wie werden wir uns jetzt in gleicher Absicht zu verhalten haben, wenn wir nun jene Hauptmelodie auch in eine andere als diese oberste Stimme zu verlegen gedenken oder dieselbe als in solcher enthalten annehmen? —

Gleicher Weise wie vorhin und bisher, indem wir nämlich zu der Melodie zuvörderst den Grundbaß aufsuchen, darnach die Harmonie bestimmen, und in welcher Form und Weise sich dieselbe gestalten soll, und endlich die beiden außer Baß und melodieführender Stimme noch leeren Stimmen mit denjenigen Intervallen ausfüllen, aus welchen die aufgefundenen oder bestimmten harmonischen Accorde außer denjenigen noch bestehen, die bereits in jenem Basse und dieser melodieführenden oder Haupt-Stimme enthalten sind.

9. Suchen wir uns dies durch ein Beispiel noch deutlicher und anschaulicher zu machen:

Angenommen z. B., es soll ein Gesang vierstimmig für Sopran, Alt, Tenor und Baß gesetzt werden, und das Subjekt oder die Hauptmelodie, der **Cantus firmus**, soll nicht wie bisher vom Sopran, sondern vom Alt, also der zweiten, der nächst tiefern als der eigentlichen Oberstimme des ganzen harmonischen Satzes geführt werden, so faßt man vorerst nur die Melodie selbst in's Auge, sucht zu derselben den Grundbaß (mit oder ohne Modulation) auf, ordnet hiernach die etwa nöthig werdenden

oder beabsichtigten Umkehrungen rc., und legt dann die noch nicht in Melodie und Baß enthaltenen Accordintervalle in Sopran und Tenor, und so zwar, daß die Stimmen selbst den Regeln einer schönen, gefälligen, melodischen Fortschreitung entsprechen.

10. Indeß enthält dies Beispiel noch keine Andeutung auf die so manchen harmonischen Verzierungen, die durch Dissonanzen, weite und enge Harmonieen u. dergl. erzielt werden, und wie lassen sich die darüber gegebenen Regeln hierbei anwenden? —

Ebenfalls so wie bisher, indem immer nur die Melodie, ohne Rücksicht auf ihre Stimmlage, im Auge behalten wird. Soll z. B. eine weite statt einer engen Harmonie angewendet werden, so vertauschen im angenommenen Falle nicht mehr Alt und Tenor, sondern Tenor und Sopran ihre Plätze, und was sich hieraus für jeden andern Fall folgern läßt.

11. Zugegeben die Richtigkeit dieser Lehre: wie aber, wenn die Hauptmelodie im Basse selbst enthalten ist oder enthalten sein soll, — wie ist es möglich, daß jene alsdann auch und hier ihre Anwendung findet, da zu einem schon vorhandenen Basse doch nicht noch einmal ein Baß gesetzt werden kann oder darf, indem der Baß schon Grundstimme ist? —

Wohl ist der Baß Grundstimme und in so weit zwar, daß er den ganzen harmonischen Satz bestimmt, indeß sobald er auch die Eigenschaft der Hauptstimme, der melodieführenden Stimme in sich verbindet, ändert er gleichwohl in den bisherigen Regeln und in dem Verfahren, zu einer gegebenen oder erdachten Melodie auch eine begleitende Harmonie aufzufinden, durchaus Nichts.

12. Wie, und auf welche Weise ist dieses denkbar oder näher zu erklären? —

Auf folgende Weise. Soll über einer im Basse gelegenen Melodie eine begleitende Harmonie gebildet werden, so sucht man ebenfalls und zwar nach allen den darüber bestehenden und gegebenen Regeln zunächst den Grundbaß auf gleiche Weise dazu auf, als ob die Melodie im Sopran oder in jeder andern Oberstimme enthalten wäre, obschon dieser Grundbaß allerdings bei dem spätern Vortrage gar nicht zur Erscheinung kommt. Alsdann untersucht man nur, welches Intervall aus den durch gefundenen Grundbaß bestimmten harmonischen Accorden in der Melodie liegt, und hat man dieses, so gibt dasselbe nach den Regeln der Umkehrung ganz von selbst auch den Accord der vom Grundbasse bestimmten

Harmonie an, welcher über jedem einzelnen Baßmelodietone effektuirt werden soll, und dessen weitere Intervalle nunmehr nur dergestalt unter den noch übrigen drei Stimmen, Tenor, Alt, Sopran, vertheilt werden, daß die Begleitung die geforderte Wirkung hervorbringt. Auch alle übrigen Rücksichten auf Modulation ꝛc. bleiben stets dieselben.

13. Welche Regel über Auffindung des Grundbasses zu einer Melodie wird gleichwohl indessen in diesem Falle, wo die Melodie im Basse liegt, eine Ausnahme erleiden müssen? —

Jene in Betreff des fünften Leitertones in der Melodie; schreitet derselbe nämlich in einer Baßmelodie unmittelbar zum ersten oder zur Tonica fort, so darf er nicht wie gewöhnlich mit der Tonica als Grundbaß begleitet oder als dem Accorde dieser zugehörig gedacht werden, sondern muß, um des richtigen Tonschlusses willen, stets die Dominante zum Grundbasse erhalten, also, und weil dem Basse des Satzes selbst zugehörend, selbst als Dominante erscheinen, die hier den Schritt zur Tonica macht.

14. Welche andere solche Regel auch noch erfordert hier besondere Berücksichtigung? —

Die betreff des vierten Leitertones; fällt nämlich dieser in einer Baßmelodie um einen halben Ton, so muß er stets als der Harmonie der Dominante zugehörig gedacht, und darf nie mit der Subdominante als Grundbaß begleitet werden, weil sonst selten der Schritt zur folgenden Tonica-Harmonie richtig sein dürfte.

15. Die Vertheilung der Intervalle der auf solche Weise aufgefundenen Accorde unter die Stimmen über der Baßmelodie ward so eben dem eigenen Ermessen überlassen: welcher bestimmtere Leitfaden läßt sich indessen auch dabei in solchem Falle, daß die Hauptmelodie im Basse enthalten ist, annehmen? —

Derjenige, daß man sich, sobald der Grundbaß zu der Baßmelodie aufgefunden und die harmonischen Accorde über dieser bestimmt worden ist, den Baß als Sopran und den noch zu bestimmenden Sopran als Baß denkt, und dann diejenigen Intervalle der Accorde in den Sopran legt, welche man nach den darüber bekannten Regeln *) in den Baß legen würde, wenn wirklich die Hauptmelodie in dem Soprane oder überhaupt der Oberstimme enthalten wäre, denn hat man auf diese Weise gleichsam eine Sopranmelodie zu der gegebenen Baßmelodie gefunden (wie früher umgekehrt eine Baßmelodie zu einer gegebenen Sopranmelodie), so bleibt

*) Man sehe die zwölfte Lection.

für die Vertheilung der noch übrigen Intervalle unter die beiden noch unbesetzten Mittelstimmen gar kein Zweifel und keine Schwierigkeit mehr übrig, indem es dabei alsdann nur darauf ankommt, ob eine enge oder weite Harmonie gestaltet werden soll.

16. Haben wir demnach aber gelernt und vermögen wir dem zu Folge, die Hauptmelodie oder das Subjekt eines harmonischen Satzes in jeder beliebigen Stimme zur Erscheinung kommen zu lassen, was folgt daraus überhaupt für die stimmmäßige Behandlung einer Hauptmelodie in einem harmonischen Ganzen? —

Daß sich die verschiedenen Stimmen desselben im Vortrage dieser Melodie oder des Subjekts auch wohl ablösen dürfen, dergestalt, daß bald die eine, bald die andere Stimme das Subjekt aufnimmt, und entweder ganz vorträgt, oder auch nur theilweise fortführt.

17. Was für ein Verhältniß entsteht dadurch in formeller Beziehung in dem Satze? —

Das Verhältniß der Nachahmung oder Imitation, wornach die verschiedenen Stimmen eines harmonischen Tonsatzes sich gewissermaßen in dem Vortrage der melodischen Hauptgedanken folgen, sich gegenseitig nachahmen.

18. Und welche größere Kunstformen oder Tonstücke sind es, deren Wesenheit insbesondere auf dieser Nachahmung oder der Kunst, ein Subjekt unter die verschiedenen Stimmen solcher Gestalt zu vertheilen, daß dieselben sich dabei gewissermaßen zu imitiren scheinen, beruht? —

Die Formen der Fuge, des Canons und überhaupt aller canonischen Tonstücke.

Einundzwanzigste Lection.

Von den Durchgangs- oder sogenannten Hülfsnoten.

(Vergl. Hauptwerk pag. 430—455.)

1. Auf wie mancherlei Weise vermag hinsichtlich ihrer äußern Gestaltung und im Verhältniß zu ihrer harmonischen Begleitung eine Melodie zu erscheinen? —

Auf zweierlei Weise, entweder einfach oder verziert, ausgeschmückt.

2. Wann nennen wir in dieser Beziehung eine Melodie einfach? —

Wenn jeder ihrer Töne ein wesentlicher ist, d. h. in der begleitenden Harmonie auch einem bestimmten Accorde angehört, oder dessen Intervallen entnommen wurde.

3. Und wann verziert, ausgeschmückt? —

Wenn außer diesen und solchen wesentlichen Tönen auch noch andere Töne darin vorkommen, die nicht den begleitenden Accorden angehören oder aus deren Intervallen entnommen sein können, vielmehr lediglich den Zweck haben, die einfache Melodie fließender zu machen und mehr Zusammenhang, mehr innige Verbindung und eine lebhaftere Bewegung in und unter ihre wesentlichen Intervalle zu bringen, daher aber auch wohl wegbleiben können, ohne der Melodie ihrem eigentlichen Wesen nach zu schaden.

4. Wie nennen wir solche blos um der Verzierung willen in einer Melodie angebrachten und den dieselbe begleitenden harmonischen Accorden keineswegs als ursprünglich angehörende Töne? —

Durchgehende (Durchgangs-) und Hülfs-Töne, oder in Beziehung auf die Tonschrift auch durchgehende und Hülfs-Noten.

5. Und wie werden im Gegensatze dazu die wesentlich einer Melodie angehörenden und als solche aus den Intervallen der begleitenden Harmonie entnommenen Töne genannt? —

Haupttöne oder Hauptnoten.

6. Wenn es in Antwort 4 hieß: durchgehende und Hülfs-Töne, so muß noch ein Unterschied zwischen diesen beiden verzierenden Tongattungen stattfinden, und welcher ist solcher? —

Allerdings sind ihrem Wesen und Zwecke nach beide vollkommen gleich, aber insbesondere doch nennt man blos diejenigen melodischen Verzierungstöne durchgehend, die zwischen zwei wesentliche Melodientöne treten und so gewissermaßen nur den Schritt zwischen beiden, ihr Intervall, verengern oder vermitteln, Hülfstöne dagegen insbesondere diejenigen Verzierungstöne, welche auch über oder unter einen wesentlichen Melodienton treten, ohne daß ein noch höherer oder tieferer wesentlicher Melodienton in gleicher Richtung vorangegangen ist.

7. Haben demnach aber die Durchgangs- und Hülfs-Noten im Grunde denselben Zweck, zu welchem wir in der achten Lection und später die sogenannten Vorhalte, und was in deren Cathegorie gehört, kennen und behandeln lernten, und sind als harmoniefremde Töne jene auch eigentlich weiter nichts denn Dissonanzen, wodurch unterscheiden sich dann beide, jene durchgehenden und diese Vorhalts-Töne von einander? —

Zunächst und einmal schon dadurch, daß die Verzierungsnoten, welche wir insbesondere Vorhalte nennen, stets, und wenn auch jedesmal dem vorhergehenden Accorde, noch der Harmonie entnommen sind, was bei den blos durchgehenden und Hülfs-Noten niemals der Fall ist; dann auch dadurch, daß eben deshalb die Vorhalte, wenn an sich auch melodischer Natur, weil immer nur in einer Stimme für sich eintretend, doch mehr als harmonische Verzierungsnoten erscheinen, während die Durchgangs- und Hülfstöne lediglich melodischer Natur sind; und endlich dadurch, daß diese Noten stets frei und ohne Rücksicht auf Vorbereitung oder Auflösung eintreten dürfen, was bei den Vorhalten niemals der Fall ist.

8. In wie viele Classen theilen wir die Durchgangs- und Hülfstöne? —

In zwei Classen, nämlich accentuirte und unaccentuirte.

9. Wann heißen sie accentuirt? —

Wenn sie vor der Hauptnote eintreten oder auf die gute Zeit eines Taktabschnittes fallen.

10. Und wann heißen sie unaccentuirt? —

Wenn das Umgekehrte der Fall ist, also wenn sie nach der

Hauptnote eintreten und so auf die schlechte Zeit eines Taktabschnittes fallen.

11. Wo und wann dürfen die accentuirten und wo und wann die unaccentuirten Durchgangs- und Hülfsnoten angewendet werden? —

Zu jeder Zeit und in jedem Satze, und sowohl einzeln für sich, als beide mit einander gemischt.

12. In welcher Stimme aber dürfen dergleichen Verzierungsnoten vorkommen? —

Ebenfalls in jeder und zu jeder beliebigen Zeit, da in einem harmonischen Satze jede einzelne Stimme für sich auch gewissermaßen eine Melodie bildet, und nicht etwa die Hauptmelodie, das Subjekt, allein ein Vorrecht auf solche Verzierung hat.

13. Welche von beiden Gattungen solcher Durchgangs- und Hülfsnoten wirken am angenehmsten auf unser Gefühl? —

In der Regel die unaccentuirten, weil die accentuirten meistens als gleichsam unvorbereitete Vorhalte oder Dissonanzen erscheinen, und in dieser Gestalt auch einen weit schärferen Eindruck auf unser Gefühl hervorbringen.

14. Können in jeder beliebigen Stimme dergleichen Verzierungsnoten erscheinen, so bleibt gleichwohl noch die Frage übrig, ob mehrere Stimmen zugleich auch dadurch ihre melodischen Schritte zu verschönern und angemessener zu machen suchen dürfen? —

Allerdings und ist dabei auch keine Rücksicht zu nehmen, in welcher Weise die beiden Hauptgattungen dieser Verzierungstöne in solchem Falle zusammentreffen, obschon das gleichzeitige Erscheinen von accentuirten und unaccentuirten durchgehenden Noten in verschiedenen Stimmen immer eine etwas scharfe Wirkung hervorbringt.

15. Dürfen demnach aber in mehreren Stimmen zugleich sogar derartige Verzierungsnoten erscheinen, so bilden sie gewissermaßen doch selbst auch eine Melodie mit einander, und es entsteht die Frage, ob nicht in solchem Falle dieselben und welchen Einfluß auf die Gestaltung der Harmonie des Satzes überhaupt üben? —

Da diese durchgehenden oder Hülfs-Noten auch nicht in der entferntesten Weise der die Melodie begleitenden Harmonie entnommen und ausschließlich melodischer Natur sind, so können sie niemals auch irgend welchen andern Einfluß auf die Gestaltung der Harmonie üben, als daß um ihretwillen vielleicht der umgekehrte Baß hie und da ein ande-

rer wird, was indessen schlechterdings von keiner wesentlichen Bedeutung ist.

16. Welche Töne sind es übrigens, die sich bei irgend einem Intervallenschritte der wesentlichen Melodientöne als durchgehende Noten anwenden lassen? —

Die Schritte, welche die wesentlichen Melodieentöne (Haupttöne) machen, mögen groß oder klein sein, immer können nur diejenigen innerhalb derselben liegenden Töne als Durchgangstöne eingeführt werden, welche der Tonart entsprechen, in der sich so eben die Harmonie befindet.

17. Wo indessen leidet diese Regel eine Ausnahme? —

Bei den sogenannten Leittönen oder denjenigen Tönen, welche gerade um einen halben Ton unter denjenigen Hauptnoten liegen, zu denen der Schritt geschieht, und welche, obschon völlig leiterfremd, deshalb als Durchgangsnoten angewendet werden dürfen, weil sie gewissermaßen in den folgenden Ton überleiten.

18. Was folgt hieraus für die Größe des durch dergleichen Durchgangstöne auszufüllenden Intervalls? —

Daß nicht allein größere Intervalle sich auf solche Weise vermitteln und gleichsam in ihrer Durchschreitung bequemer gestalten lassen, sondern sogar auch eine Secunde, indem hier der alterirte Halbton an die Stelle des eigentlich leitereigen sein sollenden Durchgangstones tritt.

19. Wie übrigens kann auch eine solche Einschiebung des leiterfremden Halbtones als Durchgangston in der Regel nicht statthaben?—

Da, wo der Melodieton aufwärts fortschreitet und die große Terz des Grundbasses ist, indem in solchem Falle diese Terz an und für sich schon meistens um einen halben Ton über sich zu treten verlangt, und der Halbton hier also gewöhnlich zur Hauptnote wird.

20. Frage 15 aber ward gesagt, daß die Durchgangs- und Hülfsnoten an und für sich schlechterdings keinen und zumal ändernden Einfluß auf die harmonische Gestaltung des Satzes haben; indessen ist damit auch schon gesagt, daß dieselben nicht auch einen solchen Einfluß üben können? —

In sofern vermögen allerdings diese Noten oder Töne auch einen Einfluß auf die harmonische Gestaltung des Satzes zu üben, als sie selbst als Modulationsnoten angewendet werden dürfen, und namentlich ist dies bei den chromatischen Durchgangsnoten der Fall.

21. In Betracht, daß die accentuirten Durchgangsnoten, wie oben bemerkt, mehr und härter dissoniren als die unaccentuirten: wo dürfen dieselben demnach am meisten angewendet werden? —

In den Mittel- und Unterstimmen, weil sie hier in der Regel weniger noch denn in der Oberstimme als bloße Durchgänge bemerkt werden.

22. Was folgt aus dem oben, Frage 6, angegebenen Unterschiede zwischen Durchgangs- und Hülfsnoten für deren besondere Verwendung? —

Daß die sogenannten Durchgangstöne immer nur zur verzierenden Verbindung mehrerer in größeren oder kleineren Intervallen auseinander gelegenen Hauptnoten, die Hülfsnoten aber immer nur zur Verzierung *eines* Haupttones verwendet werden, indem sie denselben gleichsam umgeben und ihn in eine verzierende Figur einkleiden.

23. Hat dies keine andere Folgen noch für die verschiedene Behandlung der sogenannten Durchgangs- und Hülfsnoten? —

Keine, da im Uebrigen beide sich völlig gleich und einerlei Regeln und Gesetzen unterworfen sind.

24. Wie nennen wir endlich im Allgemeinen die Tongruppen und Figuren, welche durch Anwendung solcher verzierender Durchgangs- und Hülfsnoten gleichsam wie von selbst entstehen? —

Passagen.

25. Was erfordert aber deren geschmackvolle Bildung? —

Nichts als Talent zur Erfindung.

26. Und worauf beruht vorzugsweise deren schöne und wirksame Anwendung?

Auf der Kunst der Nachahmung und der Bildung wirklicher musikalischer Redesätze.

Zweiundzwanzigste Lection.

Nebenharmonie.

(Vergl. Hauptwerk pag. 456—478.)

1. In der vorhergehenden Lection lernten wir, die einfache Melodie durch Beimischung von Hülfs= oder sogenannten Durchgangs=noten verzieren: durch welches Mittel läßt sich derselbe Zweck auch bei der jene Melodie begleitenden Harmonie als solcher erreichen? —

Durch Einführung der sogenannten Nebenharmonieen in derselben.

2. Was verstehen wir unter einer solchen Nebenharmonie? —

Wörtlich eine Harmonie, welche noch neben der eigentlichen oder ursprünglichen Harmonie (die in solchem Gegensatze auch Hauptharmonie heißen kann) in dem Satz statthat oder angebracht werden kann.

3. Wie und auf welche Weise läßt sich dies möglich machen? —

Dadurch, daß eine Stimme der Haupt= oder ursprünglichen Harmonie neben dem ihr an und für sich schon zugehörigen Intervalle des Accordes auch noch andere Töne desselben, wenn solche bereits auch von den übrigen Stimmen vorgetragen werden, in ihrem eigentlichen Bereiche hören läßt, wodurch die Wirkung des ganzen Satzes dann den Schein gewinnt, als habe sich zu den bisherigen Stimmen noch eine weitere gesellt, den Accord selbst mit gleichen oder ähnlichen Intervallen zu umgeben.

4. Welche von den, einen harmonischen Satz bildenden vier Grundstimmen aber darf von solcher Erlaubniß zur Bildung einer Nebenharmonie, oder neben ihrem eigentlichsten Intervalle auch noch den einen oder andern, oder gar mehrere Töne der übrigen Stimmen hören zu lassen, Gebrauch machen? —

So wie jedwede Stimme eines harmonischen Satzes, als Melodie betrachtet, durch Hülfs- und Durchgangsnoten sich verzieren ließ, eben so kann auch eine jedwede solche Stimme, als Theil der Harmonie angeschaut, mit einer Nebenharmonie sich verzierend umgeben.

5. Wenn solche Umgebung aber stets nur in dem Bereiche der Stimme, welche sich auf diese Weise zu verzieren sucht, geschehen darf: was folgt daraus für die Grundgestaltung eines harmonischen Satzes, sobald auch eine Nebenharmonie noch in demselben angebracht werden soll? —

Daß dieser Satz ursprünglich meist in sogenannt weiter oder zerstreuter Harmonie geschrieben sein muß.

6. Denn wie ist die Bedingung der Bewegung einer Nebenharmonie blos in dem eigenen Bereiche ihrer Stimme zu verstehen? —

Daß die Stimme, sobald sie auch von einer Nebenharmonie Gebrauch macht, mit dem dadurch nöthig werdenden Anschlag von noch weiteren als ihr ursprünglich angehörenden Accordtönen gleichwohl keine andere höher oder tiefer gelegene Stimme überschreiten darf.

7. Wo oder in welcher Stimme ist daher bei enger Harmonie meist nur eine Nebenharmonie möglich? —

Alsdann und meist nur in der obersten und untersten Stimme, indem jene noch weiter hinauf und diese noch weiter hinunter zu einem Accordton schreiten darf, und in der dritten Stimme nur dann, wenn zwischen ihr und der untersten Stimme noch accordeigene Töne frei liegen.

8. Und warum nicht auch in der zweiten Stimme? —

Weil diese bei enger Harmonie nicht so weit von der ersten und dritten entfernt liegt, daß noch weitere Accordtöne dazwischen frei wären.

9. Was folgt aus alle Diesem für den Toninhalt einer Nebenharmonie? —

Einmal daß dieselbe aus keinen andern Tönen besteht, denn aus welchen die Harmonie ursprünglich schon zusammengesetzt wurde, und dann, daß alle eine solche Nebenharmonie bildenden Töne zusammengenommen nicht mehr Zeit umfassen dürfen, denn derjenige Ton schon einnimmt, welchen dieselbe Stimme in der ursprünglichen Gestalt der Harmonie vorträgt.

10. Wenn demnach aber die Töne der Nebenharmonie an und für sich durchaus keine andern sind, als die der damit verzierten Hauptharmonie, so folgt für die innere harmonische Wesenheit und Bedeutung derselben daraus auch? —

Daß diese Töne auch in ihrer Erscheinung als Nebenharmonie den Charakter von Haupttönen schlechterdings nicht verlieren.

11. Und dieses hat für die formelle Behandlung des Satzes wieder welche Folge? —

Daß auch die Töne der Nebenharmonie wieder durch Durchgangs- und Hülfstöne verziert werden können, und daß dieselben, wie in der Hauptharmonie, eben sowohl zur Vorbereitung als zur Auflösung von Dissonanzen, und überhaupt zu Allem gebraucht werden dürfen, dessen sie als Theile der Hauptharmonie fähig waren.

12. Ist dieses aber der Fall und vergleichen wir damit die Entstehung und Art und Weise einer Nebenharmonie überhaupt: was folgt insbesondere daraus dann für die Fortschreitung und überhaupt Bewegung einer Stimme in der Harmonie? —

Daß jeder Ton eines Accords (einer Harmonie) noch vor Vollendung der Zeitdauer dieses auch zu einem andern Tone oder Intervalle desselben Accords fortschreiten darf.

13. Die Töne oder Intervalle eines Accords aber können sowohl consonirend als dissonirend sein, und welche Folgen hat diese Erwägung wieder für solche Fortschreitung? —

Daß dieselbe sowohl von Consonanz zu Consonanz als von Consonanz zu Dissonanz und umgekehrt geschehen darf.

14. Was wird dadurch einer Dissonanz in Bezug auf ihre Auflösung möglich? —

Daß sie auch vor solcher noch zu einem oder mehreren andern Accordstönen fortschreiten darf, und dann erst ihre Auflösung folgen zu lassen braucht.

15. Indeß dürfen Frage 11 zu Folge, die Nebenharmonieen nicht minder denn die Töne der Hauptharmonie durch Hülfs- und Durchgangstöne verziert werden, so wird diese Freiheit der Fortschreitung der Dissonanzen auch eine noch größere Erweiterung erhalten können, und welche? —

Die Fortschreitung der Dissonanzen kann sowohl zu jedem beliebigen accordeigenen als Hülfs- oder Durchgangstone geschehen, bevor ihre eigentliche Auflösung eintritt.

16. In welch' einer Beziehung übrigens unterscheiden sich die Nebenharmonie-Töne in Betracht ihrer harmonischen Bedeutung noch denen der Hauptharmonie? —

Dadurch, daß sie nicht wie diese als Modulationsnoten verwendet werden können.

17. Und warum kann dieses nicht geschehen? —

Weil sonst diese bloßen Nebentöne eine wesentliche Veränderung in der ganzen harmonischen Folge hervorrufen, und dadurch also ihren Charakter als Nebentöne verlieren, völlig an die Stelle der Hauptnoten treten würden.

18. Woran lassen sich daher die Nebenharmonieen in einem vollendeten Satze leicht erkennen? —

Daran, daß während ihrer Dauer schlechterdings keine Harmonie- oder Accord-Veränderung vorgeht, und also mit Eintritt dieser auch sofort zunächst Hauptharmonieen zum Vorschein kommen.

Dreiundzwanzigste Lection.

Von den Aufhaltungen oder sogenannten Retardationen.

(Vergl. Hauptwerk pag. 479—500.)

1. Unter welchen Bedingungen lernten wir, Lection 8, Dissonanzen in der Harmonie einführen? —

Unter der Bedingung, daß dieselben gehörig vorbereitet seien und dann eben so auch sich auflösen.

2. Worin bestand namentlich die richtige Auflösung einer Dissonanz? —

In der stufenweise abwärts schreitenden Bewegung derselben zu einer Consonanz in ein und derselben Stimme, in welcher sie vorbereitet war und selbst auch erschien.

3. Und welche Dissonanzen insonderheit waren es, die wir auf diese Weise in einem harmonischen Satze anwenden lernten? —

Die große und kleine None, die reine Quarte, die große und kleine Sexte und die kleine oder Haupt-Septime von dem Grundbasse des Accordes, in welchem sie erschien.

4. Gibt es nicht auch außerdem noch Dissonanzen in unserer Harmonie? —

Allerdings und zwar die Secunden, große Septime und alle alterirten Intervalle.

5. Warum waren dieselben nicht unter jenen Dissonanzen aufgeführt? —

Ohne Zweifel weil deren harmonische Behandlung nicht auf die dort darüber aufgestellten Regeln gegründet werden konnte.

6. Aber nach welcher Seite kann in solcher Beziehung nur ein Unterschied zwischen beiden stattfinden? —

Wohl nur in Betreff der Auflösung der Dissonanzen, da die Vor-

bereitung derselben, wo sie geschehen muß, blos auf einerlei Weise geschehen kann.

7. Und wie wird und kann sich dieser Unterschied in der Auflösung nur gestalten? —

Auf die Weise, daß, während jene erst aufgeführten Dissonanzen sich abwärts fortschreitend, diese sich aufwärts fortschreitend auflösen.

8. Wie nannten wir in der technischen Kunstsprache die sich abwärts auflösenden Dissonanzen? —

Vorhalte.

9. Und wie heißen in solcher die sich aufwärts auflösenden? —

Aufhalte oder Retardationen.

10. Wornach richtet sich die Einführung auch dieser Aufhalte oder aufwärts sich auflösenden Dissonanzen? —

Wie bei den Vorhalten nach der Fortschreitung des Grundbasses.

11. Wann kann die große Septime als solcher Aufhalt eingeführt werden? —

Wenn der Grundbaß von der Dominante zur Tonica fortschreitet, oder — mit andern Worten — allemal in einem Accorde, wenn demselben sein Dominantenaccord vorausgeht, und wenn (was sich indeß von selbst versteht) auch die Vorbereitung auf gehörige Weise zu geschehen vermag.

12. Als was erscheint in dem vorbereitenden Dominantenaccorde diese große Septime? —

Als große Terz.

13. Und in welches Intervall löst dieselbe sich auf? —

In die Octav.

14. Welches andere dissonirende Intervall läßt sich in demselben Falle noch als Aufhalt einführen? —

Die große Secunde.

15. Als was erscheint dieselbe in dem vorbereitenden Dominantenaccorde? —

Als reine Quinte.

16. Und wohin löst dieselbe sich auf? —

In die Terz.

17. Welche Accorde entstehen durch Einführung der großen Septime und der Secunde als Aufhalte? —

Der Quintseptimen- oder Terzseptimen- und der Secundquinten-Accord, welche beide zum Dreiklange fortschreiten.

18. Und im Fall beide Aufhalte zugleich angewendet werden? —

Der Secundseptimen-Accord, welcher dieselbe Fortschreitung hat.

19. Wodurch unterscheidet sich also die Secunde von der None als dissonirendes Intervall? —

Als Secunde schreitet dieses Intervall, das sonst sich gleich bleibt, sich auflösend aufwärts, als None aber abwärts fort.

20. Welche von den als Vorhalte früher geltenden Dissonanzen läßt sich auch als Aufhalt anwenden? —

Die Quarte.

21. Und wann? —

Wenn der Grundbaß eine Quinte steigt oder — was dasselbe ist — eine Quarte fällt, und auch dann meist nur bei weiter Gestaltung der Harmonie.

22. Wodurch vermögen wir diese Unbestimmtheit in der Fortschreitung, wodurch None oder Secunde und Quarte als Dissonanzen demnach sich auszeichnen, aufzuheben und sofort auch in der Harmonie kenntlich zu machen, ob beide entweder als Vorhalte oder als Aufhalte gebraucht werden sollen? —

Wenn wir dieselben in letzterem Falle noch vor ihrem Eintritte, also noch in der Zeit ihrer Vorbereitung, chromatisch erhöhen, wodurch sie als alterirte Intervalle erscheinen und als solche gar keinen Zweifel über ihre aufwärtsgehende Fortschreitung übrig lassen.

23. Welche von alterirten Intervallen erscheinen daher jedesmal als Aufhalte in der Harmonie? —

Die erhöheten oder übermäßigen.

24. Warum nennen wir diese Gattung von Dissonanzen Aufhalte? —

Weil durch deren Anwendung ein Ton gewissermaßen in seiner Erscheinung aufgehalten wird.

25. Welcher andere Unterschied besteht noch zwischen den Vor- und Aufhalten? —

Kein anderer als der der entgegengesetzten Fortschreitung in der Auflösung.

26. Was folgt daraus für ihre sonstige Behandlung? —

Daß im Uebrigen, d. h. außer dieser Verschiedenheit der Auflösung, auch die Aufhalte bei ihrer Anwendung allen den besondern Gesetzen und Regeln unterworfen sind, welche bei dem Gebrauche der Dissonanzen überhaupt und namentlich bei den Vorhalten Geltung haben.

27. Und welche unter diesen Regeln tritt außer der nöthigen Vorbereitung noch insbesondere hervor? —

Daß keine Dissonanz, also Vorhalt oder Aufhalt, in irgend welcher Stimme des harmonischen Satzes eingeführt werden darf, wenn gleichzeitig in einer andern Stimme auch schon das auflösende Intervall derselben enthalten ist, und in solchem Falle also entweder der Vor- oder Aufhalt wegbleiben, oder dieses Intervall sich gegen ein anderes passendes austauschen muß.

Vierundzwanzigste Lection.

Der Undecimenaccord.

(Vergl. Hauptwerk pag. 501—527.)

1. Unterscheiden sich, vorangehenden Darstellungen zu Folge, die Aufhalte oder Retardationen von den Vorhalten einzig und allein nur durch ihre entgegengesetzte Fortschreitung, so liegt auch welche Annahme noch für ihre harmonische Verwendung nahe? —

Daß beide, Vorhalt und Retardation, auch wohl vermischt mit einander, gleichzeitig in einem Satze auftreten dürfen.

2. Und was folgt daraus wieder für die Accordbildung überhaupt? —

Daß durch solche gemeinschaftliche Verwendung von Vorhalten und Aufhaltungen in der Harmonie ganz neue, bisher hier noch unbekannte Accorde entstehen müssen, da alle dergleichen dissonirenden Accorde, welche wir bis dahin auf solche Weise kennen lernten, nur entstanden entweder durch Einführung von Vorhalten oder von Aufhalten allein in einem Accorde.

3. Welcher andere Grund aber wohl liegt für das Recht solcher gemeinschaftlichen Verwendung von Vorhalten und Aufhalten noch vor? —

Der, daß selbst ein und dasselbe Intervall, wie z. B. die Quarte, sowohl als Vorhalt wie als Aufhalt dienen kann.

4. Und welcher Accord ist es zunächst, der sich durch solche gemeinschaftliche Verwendung von Vorhalten und Aufhalten bildet? —

Der sogenannte Undecimenaccord.

5. Aus wie vielen und welchen Intervallen nämlich besteht dieser Accord? —

Aus reiner Quinte, großer Septime (Aufhalt), großer None oder Secunde (Vor- und Aufhalt) und Undecime.

6. Was ist eine Undecime? —

Ein Intervall von eilf Tonstufen oder eine doppelte Quarte.

7. Wie theilen wir nämlich die Intervalle hinsichtlich ihrer Octavenlage ein? —

In ein-, zwei-, drei- und mehrfache.

8. Und was verstehen wir darunter? —

Die einfachen Intervalle sind die blos eine Octav umfassenden Intervalle, und die zwei- und mehrfachen diejenigen, welche über zwei oder mehr Octaven hinaus reichen.

9. Also ist eine zweifache oder doppelte Quarte? —

Die in der zweiten Octav von ihrem Grundtone aus enthaltene Quarte, welche von diesem, wenn alle dazwischen liegenden Tonstufen gezählt werden, eilf solche Stufen entfernt ist.

10. Wenn der Undecimenaccord aber außer seiner Quinte aus dem Aufhalte der großen Septime und den Vorhalten der großen None und Undecime (oder Quarte) besteht, wohin muß er dann in Betracht der nöthigen Auflösung dieser Intervalle fortschreiten? —

Jedesmal zu dem Dreiklange seines eigenen Grundtones.

11. Als was erscheint daher dieser Accord eigentlich in dem harmonischen Gewebe eines Satzes? —

Im Grunde nur als ein Vorhalt von dem tonischen Dreiklange seines eigenen Grundtones.

12. Welchem Gesetze übrigens sind solche Vorhalte, die sich über ihrem eigenen Grundbasse auflösen, außerdem noch unterworfen? —

Dem der Vorbereitung.

13. Was folgt daraus für die eigentliche Entstehung des Undecimenaccords? —

Daß seine Intervalle, bevor er erschien, auch als solche schon vorhanden gewesen sein müssen, welche der Vorbereitung von Vor- und Aufhalten fähig sind, und durch deren Liegenbleiben nur in die Zeit des folgenden Dreiklangs ein dergleichen eigener Accord gebildet wurde.

14. Und in welchem Accorde nun lassen sich die Intervalle des Undecimenaccordes als Vorhalte von den Intervallen des Dreiklangs ihres eigenen Grundtones vorbereitet denken? —

Da früheren Regeln zu Folge die große Septime vorbereitet wird durch die Terz, die None durch die Quinte und die Quarte (Undecime) durch die Hauptseptime, und da sämmtlich diese drei Dissonanzen sich

nur einführen ließen, im Fall der Grundbaß eine Quarte steigt oder Quinte fällt: in solchem Betracht allein nur in dem Dominant-Septimenaccorde.

15. Auf welche Weise also entsteht — kurz gesagt — der Undecimenaccord.

Auf die Weise, daß der Hauptseptimenaccord nicht mit seinem eigentlichen Grundbasse, der Dominante, sondern sofort statt deren mit der um eine Quinte tiefer oder Quarte höher liegenden Tonica als Grundbaß begleitet wird.

16. Warum aber darf dieser Accord, wenn derselbe demnach wirklich nichts weiter ist, als ein Vorhalt von dem Dreiklange seines Grundtones und als ein mit der Tonica statt mit der eigentlich ihm zugehörenden Dominante begleiteter Hauptseptimenaccord, — warum darf demungeachtet derselbe sowohl unvorbereitet als vorbereitet in einem harmonischen Satze eintreten? —

Der Grund davon liegt in dem Verhältnisse der sogenannt mitklingenden oder Aliquot-Töne als dem Principe oder der Wesenheit, woraus alle Gestaltungen unserer Harmonie entspringen.

17. Erklären wir das näher —?—

Nach jenem Principe nämlich besteht *) jede einzelne Tonleiter eigentlich aus zwei unter sich verschiedenen dreitönigen Urleitern, deren jede sowohl der Melodie als ihrer Harmonie nach als aus einem Grundtone, weil dem Systeme der mitklingenden Töne gemäß darin enthalten, hervorgegangen oder entsprungen gedacht und angesehen werden muß; der zweite Accord einer solchen harmonisirten dreitönigen Urleiter ist in seiner Grundgestalt jedesmal der Dominantenaccord des vorangehenden und nachfolgenden tonischen Dreiklangs, und läßt sich nun demselben nicht allein nach einer bekannten Regel die Hauptseptime zufügen, sondern muß auch dieser Accord, gleich dem ersten und letzten, als aus dem ersten Grundtone der Urleiter, also als aus der Tonica hervorgegangen betrachtet werden, so muß in natürlicher Folge derselbe eben so gut auch sofort mit der Tonica als Grundbaß begleitet werden können, denn der vorangehende und nachfolgende Dreiklang, weil auch hier kein anderes Verhältniß als das des Erzeugers zum Erzeugten stattfindet, und dadurch dann entsteht nach bisheriger Anleitung kein anderer Accord, als der Undecimenaccord.

*) Verglichen hier die ersten drei Sectionen.

18. **Wann** übrigens darf der Undecimenaccord in seiner Erscheinung auch nur als aus diesem Principe hervorgegangen betrachtet und demnach dann frei und ohne alle Vorbereitung gebraucht werden? —

Nur im Durchgange, wo er zwischen seinen eigenen Tonicadreiklängen auftritt, da er als dissonirender Accord der Auflösung niemals entbunden werden darf, und in solchem Durchgange der vorangehende Tonicadreiklang als der erste tonische Erzeuger gewissermaßen die Stelle der Vorbereitung einnimmt oder vertritt.

19. In wie vielerlei Gestalt kann daher der Undecimenaccord in einem harmonischen Satze vorkommen? —

In zweierlei Gestalt, einmal als ein **vorbereiteter** und dann auch als ein **unvorbereiteter**.

20. Woran erkennen wir sogleich, ob derselbe in der einen oder andern von beiden Gestalten gebraucht wurde? —

Ein vorbereiteter oder bloßer Vorhalts-Accord ist der Undecimenaccord allemal, wenn ihm der Dominantseptimenaccord des Dreiklangs seines Grundtones, in den er sich jederzeit auflöst, vorausgeht; und ein unvorbereiteter oder selbstständiger Accord allemal, wenn ihm nicht der Dominantenaccord seines Grundtones, sondern der Dreiklang oder wenigstens die Harmonie desselben selbst vorausgeht.

21. Was muß hieraus für die Anwendung dieses Accordes in dem harmonischen Satze überhaupt gefolgert werden? —

In Betracht früherer Regeln für solchen Satz einmal, daß ein vorbereiteter Undecimenaccord als Vorhalt allemal auch in die gute Zeit des Taktes fällt, also ein accentuirter ist, während bei dem unvorbereiteten gerade das Umgekehrte gilt; und dann daß bei einer förmlichen Modulation oder einem sogenannten Uebergange niemals ein unvorbereiteter, sondern nur ein vorbereiteter Undecimenaccord statthaben kann, da der Durchgang, in welchem dieser Accord nicht vorbereitet zu werden braucht, keinerlei modulatorischen Uebergang zuläßt.

22. Das Intervall der Undecime in dem Accorde selbst aber betreffend: warum nennen wir dasselbe Undecime und nicht Quarte, wenn es nach Frage 6 ff. oben doch eigentlich nichts weiter ist, als eine Quarte? —

Nach der gewöhnlichen Erklärungsweise aus dem Grunde, um den Accord dadurch von jenen dissonirenden Quartenaccorden zu unterscheiden, welche nicht auch, wie dieser Undecimenaccord, frei, sondern stets nur gehörig vorbereitet eintreten können.

23. Welcher andere Grund noch liegt für solche verschiedene Bezeichnungsweise des Intervalls vor? —

Derjenige, welcher aus dem weiteren Begriffe entspringt, den wir mit dem Ausdrucke eines doppelten Intervalls verbinden.

24. Welcher ist dieser weitere Begriff, und wie kann Besagtes daraus folgen? —

Doppelte Intervalle nennen wir in der Harmonie auch solche und diejenigen Intervalle, welche auf zweierlei Weise gebraucht werden können. Die Secunde z. B. kann auch None sein, und als letztere erscheint das Intervall, sobald es abwärts, als erstere aber, sobald es sich aufwärts auflöst, oder sobald es an und für sich gar nicht die eigentliche Dissonanz ist, sondern nur den Ton bildet, zu welchem ein anderer Ton dissonirt, der dann der Auflösung bedarf; und ebenso verhält es sich mit der Quarte. Diese kann ebenfalls, und namentlich wo sie frei auftritt, nicht die eigentliche, an eine bestimmte Auflösung gebundene Dissonanz sein, und damit in vorliegendem Accorde dieselbe nicht in solcher Weise, sondern als die wirkliche Dissonanz angesehen wird, welche zumal als wesentlichstes Intervall des ganzen Accordes erscheint, so heißt sie zum Unterschiede von der gewöhnlichen Quarte, welche als solche überhaupt sich nicht an solche Bestimmung bindet, Undecime.

25. In wie fern übrigens stimmt die Undecime wiederum mit der gewöhnlichen Quarte überein? —

In Beziehung auf die Fortschreitung, da auch sie, wie diese, eben sowohl aufwärts als abwärts sich auflösen darf.

26. Wann aber darf bei der Undecime eine solche aufwärtsschreitende Auflösung nur statthaben? —

Nur in dem Falle, wo ihr Accord ein unaccentuirter, also ein blos durchgehender ist.

27. Und warum nicht im andern Falle? —

Weil, wo der Undecimenaccord als wirklicher Vorhaltsaccord auftritt, die Undecime nichts ist, als der durch die Hauptseptime vorbereitete Vorhalt von der Terz, und sonach, wenn sie aufwärts fortschritt, die ursprüngliche Hauptseptime als hier überleitender Ton nicht ihr Recht der Fortschreitung erhielte.

28. Seinem Ursprunge nach, als ein mit der Tonica begleiteter voller Hauptseptimenaccord angeschaut, besteht der Undecimenaccord aber aus fünf unter sich verschiedenen Tönen, also fünf Stimmen, und wie nun, wenn er in einem gewöhnlich vier- oder noch weniger stimmigen Satze angewendet werden soll? —

Alsdann muß das eine oder andere Intervall daraus weggelassen werden.

29. Welches oder welche indessen? —

Am geeignetsten die consonirende Quinte, oder — wenn der melodische Fortschritt der Stimme es nöthig macht — auch wohl die None (als ursprüngliche Quinte), oder Quinte und None; weniger geeignet die große Septime und niemals die Undecime, da in solchem Falle sonst der Accord ganz und gar aufhörte, zu sein.

Fünfundzwanzigste Lection.

Der Terzdecimenaccord.

(Vergl. Hauptwerk pag. 528 — 548.)

1. Wiederholen wir: auf welche Weise entstand oder entsteht der Undecimenaccord? —

Dadurch, daß wir den Hauptseptimenaccord sofort mit der Tonica statt mit seiner Dominante als Grundbaß begleiten.

2. Und warum durften und dürfen wir überhaupt dieses thun? —

Weil nach dem System der mitklingenden Töne die Tonica auch als der Erzeuger des Dominantenaccords erscheint, und somit hier nur die Harmonie einen Baß anticipirt, zu dessen natürlichem Dreiklange sie gleichwohl und stets überleitet.

3. Bleiben wir aber bei dem Gedanken stehen, daß es der Dominantenaccord war und ist, mit dem sich eine solche Veränderung vornehmen läßt: was folgt daraus für diese überhaupt? —

Daß diese Veränderung mit dem Dominantenaccorde in jedweder seiner Gestaltung vorgenommen werden kann, sobald er überhaupt nur als solcher erscheint.

4. In welcher besonderer Gestalt befand sich der Dominantenaccord, als wir auf jene Weise den Undecimenaccord daraus bilden konnten? —

Er war der Hauptseptimenaccord auf der Dominante.

5. In welcher anderen und zwar dissonirenden Gestalt noch kann ein Dominantenaccord erscheinen? —

Als Nonenaccord, indem wir nämlich dem Hauptseptimenaccorde noch eine None zufügen.

6. Nehmen wir nun den Nonenaccord, groß oder klein, und begleiten denselben, statt seines eigentlichen Grundbasses oder der

Dominante, sofort mit der Tonica (wie bei dem Hauptseptimenaccorde), was für ein Accord entsteht alsdann? —

Der sogenannte Terzdecimenaccord, indem die ursprüngliche None sich alsdann zu dem um eine Quinte tiefer zur Tonica gestiegenen Grundbaß verhält wie eine Terzdecime.

7. Welcher andere Unterschied noch findet zwischen dem Undecimenaccorde und diesem Terzdecimenaccorde statt? —

Kein anderer, als der schon zwischen dem bloßen Septimen- und dem Nonenaccorde auf der Dominante stattbat, also kein anderer, als welcher sich aus dieser weiteren Zufügung eines und zwar noch größeren Intervalles von selbst ergibt.

8. Hat dieser Satz seine Richtigkeit, woran nicht zu zweifeln, so können wir sofort auch, um das gesammte Wesen des neuen Accords zu entziffern, die Frage stellen: wie also entsteht zunächst der Terzdecimenaccord? —

Dadurch, daß wir den gewöhnlichen Nonenaccord auf der Dominante, der sich durch Zufügung der None zu dem Dominantseptimenaccorde bildet, es sei diese nun groß oder klein, statt mit der Dominante sofort mit der Tonica als Grundbaß oder überhaupt im Basse begleiten.

9. Wann aber darf überhaupt dies nur geschehen? —

Allemal, wenn der eigentliche Grundbaß die Dominante des folgenden ist, und sich dem Accorde eine Septime und None zufügen läßt.

10. So kann also allemal auch der Nonenaccord oder überhaupt der Dominantenaccord dadurch aufgehoben und in einen Terzdecimenaccord umgewandelt werden? —

Das nicht, sondern nur wenn keine Modulation stattfindet; bei einer Modulation kann der Terzdecimenaccord erst nach dem Nonenaccorde, wenn dieser schon erklungen ist, und dann auch blos als Vorhalt von dem Tonicadreiklange eingeschoben werden, denn es gibt verschiedene Arten von Terzdecimenaccorden.

11. Welche sind diese verschiedene Arten? —

Es gibt, wie einen vorbereiteten und unvorbereiteten Undecimenaccord, so auch einen vorbereiteten und unvorbereiteten oder freien Terzdecimenaccord, und der vorbereitete fällt allemal auf eine gute, der unvorbereitete auf eine schlechte Taktzeit.

12. Wann jedoch muß dieser Accord vorbereitet werden, und wann kann er frei und unvorbereitet eintreten? —

Vorbereitet muß er werden, wenn ein förmlicher Uebergang in eine andere Tonart stattfindet, und unvorbereitet kann man ihn gebrau-

chen, wenn die Harmonie in ein und derselben Tonart bleibt oder der Tonicadreiklang schon vorausgegangen ist.

13. Durch welchen Accord geschieht die Vorbereitung eines Terzdecimenaccords? —

Durch den Nonenaccord auf der Dominante, aus dessen Umgestaltung eben der Terzdecimenaccord entsteht.

14. Wo eine Vorbereitung stattfindet, muß auch eine Auflösung folgen: in welchen Accord löst sich der Terzdecimenaccord auf? —

Stets in den Dreiklang seines eigenen Grundtones oder der Tonica, denn dieser Grundton ist die Tonica.

15. Aus welchen Intervallen besteht der Terzdecimenaccord? —

Aus der großen Septime, None, Undecime (oder Quarte) und Terzdecime (oder doppelten Sexte).

16. In welche Intervalle lösen dieselben einzeln sich auf? —

Die Septime aufwärts in die Octav, die None abwärts in die Octav oder als Secunde auch aufwärts in die Terz, die Quarte ebenfalls in die Terz oder auch in die Quinte, und die Terzdecime als doppelte Sexte in die Quinte.

17. Aus was für Dissonanzen ist daher dieser Accord ihrer Gattung nach zusammengesetzt? —

Wie der Undecimenaccord aus Vorhalten und Aufhalten.

18. Nehmen wir zu jenen vier Intervallen noch den Baß, so ist der Accord eigentlich fünfstimmig: wie aber, wenn er im blos vier- oder noch weniger stimmigen Satze gebraucht werden soll? —

Alsdann bleibt, wie beim Undecimenaccorde, das eine oder andere Intervall aus ihm hinweg, und vor allen zwar die None (als ursprüngliche Quinte) oder die Undecime (als ursprüngliche Septime).

19. Warum gerade diese Intervalle und nicht eines der beiden übrigen? —

Theils weil zu solchem Ausstoß sich nur das consonirendste Intervall eignet, und die None ursprüngliche Quinte des (Nonen-) Accords ist; theils aber auch weil die noch übrigen beiden Intervalle, Terzdecime und große Septime, als die eigentlich überführenden und daher charakteristischesten auch die wesentlichsten Intervalle des Accordes sind, die niemals fehlen dürfen.

20. Welche und wie viele Umkehrungen können mit dem Accorde vorgenommen werden, da er fünfstimmig ist? —

Umkehrungen eigentlich nicht, da der Terzdecimenaccord kein ursprünglicher, sondern nur ein abgeleiteter Accord ist, wohl aber sogenannte

Versetzungen, und deren zwar vier, wenn der Accord vollstimmig, und drei, wenn er nur vierstimmig gebraucht wird, je nachdem nämlich der eine oder andere Ton des Accordes in die Oberstimme zu liegen kommt.

21. Ist der Terzdecimenaccord aber vom Dominantenaccorde abgeleitet, so muß auffallen, daß unter seinen Intervallen sich keines befindet, welches sich als Octav zur ursprünglichen Dominante verhält, da der Dominantenaccord eine Octav in sich hat? —

Weil der Terzdecimenaccord durch eine Umgestaltung des Dominantnonenaccords entsteht, so kann er seine Octav nicht haben, da schon der Nonenaccord solche, und zwar um der None (also hier Terzdecime) willen, auswirft, denn keine Dissonanz kann zugleich mit derjenigen Consonanz in einem Accorde erscheinen, in welche sie sich auflöst.

22. Sobald der Terzdecimenaccord nicht selbst als eigentlicher Vorhaltsaccord erscheint, muß er zulassen, daß er durch Vorhalte verziert wird, und mittelst welcher Vorhalte kann dies geschehen? —

Mittelst der Decime und Octav, die sich auflösen in die None und große Septime.

23. Decime und Octav aber sind Consonanzen, wie also können dieselben zu Vorhalten gebraucht werden und zudem sich in Dissonanzen auflösen? —

Der Charakter der Intervalle darf nicht blos nach ihrem geltenden Namen, sondern muß beurtheilt werden eigentlich nach dem ursprünglichen Grundbasse des Accords, also hier nach dem Verhältnisse, in welchem sie zur Dominante stehen, und von dieser aus gerechnet sind jene Decime und Octav wirklich dissonirende Sexte und Quarte, und die auflösende None und Septime machen zu derselben eine Quinte und Terz aus, also sind die Vorhalte gleichwohl eigentliche Dissonanzen und die Auflösungs-Intervalle Consonanzen.

24. Wann aber dürfen jene Vorhalte in dem Accorde nur eingeführt werden? —

Wie bereits angedeutet jedesmal wenn er unvorbereitet eintritt, also nicht selbst Vorhalt ist, und wenn alsdann auch eine richtige Vorbereitung der einzuführenden Vorhalte stattfindet.

25. Und warum endlich darf auch der Accord der Terzdecime frei und ohne Vorbereitung eintreten? —

Weil seine Bildung Nichts ist, als das Erscheinen des Nonenaccordes über seinem ersten erzeugenden Grund- oder Urtone, also fest be-

gründet liegt in der Natur der mitklingenden Töne, aus welcher alle harmonischen Gestaltungen erwachsen.

26. Welchen besondern Nutzen aber gewähren die sonach sowohl hinsichtlich ihrer Entstehung als Verwendung bis auf einen einzigen Intervallenzusatz unter sich gleichen Undecimen- und Terzdecimen-Accorde, wenn dieselben doch im Grunde Nichts sind, als bloße Umgestaltungen des Dominantenaccordes? —

Einen zweifachen, nämlich einmal sowohl einen inneren oder theoretischen, auch künstlerischen, und alsdann auch einen mehr äußeren oder praktischen.

27. Worin besteht der innere oder mehr künstlerische Vortheil dieser Accorde? —

Darin, daß wir durch sie befähigt werden, einen ungleich größeren Harmonie-Reichthum oder eine ungleich größere harmonische Mannigfaltigkeit zu entfalten, ohne die tonische Grundlage, auf welcher wir uns eben befinden, eigentlich zu verlassen.

28. Und welche Folge hat eine solche größere Mannigfaltigkeit? —

Die der ungleich vollkommeneren Befriedigung des Gehörs wie des Gefühls in dem durch irgend eine Tonart ihnen einmal gewordenen Eindrucke.

29. Worin besteht der mehr äußere oder praktische Vortheil mehrgenannter Accorde? —

Darin, daß wir durch ihre Gewinnung erst vollkommen befähigt werden, den sogenannten Orgelpunkt zu gestalten.

30. Was ist ein Orgelpunkt? —

Eine Schlußformel, deren Eigenthümliches darin besteht, daß der Grundton desjenigen Accordes oder derjenigen Tonart, in welcher geschlossen werden soll, nachdem er im Satze mit seinem Accorde bereits erreicht worden ist, noch eine Zeit lang ohne Aufhören fortgehalten oder ausgehalten und eine kürzere oder längere Reihe verschiedener Accorde über ihm erbaut oder gespielt wird, die alle in irgend einer innigen harmonischen Beziehung zu ihm stehen, und, dabei indeß verschieden unter sich, den eigentlichen Zweck der Cadenz, nämlich einen so vollkommen als möglich befriedigenden Schluß zu bewirken, noch mehr zu fördern.

31. Woher stammt der Name Orgelpunkt für diese Formel? —

Daher, weil das lange Forttönen des Grundtones bei einer solchen Schlußformel dem anhaltenden Klange der Orgeltöne ähnlich, überhaupt aber eine solche Schlußformel am meisten auch in Compositionen für die Orgel oder im Orgelspiel angewendet wird.

32. In welcher Hinsicht aber kann durch eine derartige Schlußformel der Zweck eines vollkommenen Tonschlusses auf solch' wirksame Weise erreicht werden? —

Weil dabei über dem Grundtone harmonisch nach und nach nicht allein alle Töne gehört werden, die zu der Leiter der Tonart desselben gehören, sondern auch alle Dissonanzen, welche unverhinderlich zu diesen Tönen fortzuschreiten verlangen und wirklich dahin fortschreiten.

Sechsundzwanzigste Lection.

Von den verschiedenen Arten der Tonschlüsse und Cadenzen.

(Vergl. Hauptwerk pag. 549—576.)

1. Mit Hülfe des Undecimen= und Terzdecimenaccordes lernten wir in vorhergehender Lection auch eine besondere Art von Schlußformel gestalten: was folgt daraus für die Form und Gestalt eines Tonschlusses überhaupt? —

Daß derselbe in mehrfacher Weise muß statthaben können.

2. Welche Art von Tonschluß oder Cadenz war es, die wir bereits in der eilften Lection kennen und zu gestalten lernten? —

Der sogenannt *vollkommene* Tonschluß.

3. Worin besteht derselbe? —

Wenn keine Modulation vorausgegangen ist in der einfachen Folge des Tonica=Dreiklangs auf den vorangeschickten Dominant=Septimenaccord; und wenn Modulationen vorausgegangen sind, in der Wiederholung dieser Folge nebst vorangeschicktem Sexten=Accord auf der Subdominante und Quartsextenaccord auf der Dominante.

4. Wie nennen wir diese letzte Art von Tonschluß auch, wenn die Accorde darin, wie hier angegeben, auf einander folgen? —

Eine *vollständige* Cadenz.

5. Warum und zu welcher Unterscheidung gebrauchen wir diese Bezeichnungsweise? —

Weil es auch eine *unvollständige* Cadenz gibt.

6. Wann ist eine Cadenz unvollständig? —

Wenn aus der oben, Frage 3, angegebenen Reihe von Accorden der eine oder andere weggelassen wird.

7. Welchen von den angegebenen Accorden trifft dieser Ausstoß am gewöhnlichsten und meisten? —

Den Sextenaccord auf der Subdominante.

8. Doch welchen andern auch kann er treffen? —

Den Quartsextenaccord auf der Dominante.

9. Wodurch wird alsdann die größere Fühlbarkeit der Unvollständigkeit gemeiniglich ersetzt? —

Auch wohl durch Zufügung der Quinte zu dem Sextenaccorde, was zugleich den Eindruck der Monotonie mindert, welche häufig mit einer Cadenz ohne Quartsextenaccord verbunden ist, da jene Quinte einen Theil dieses Accordes ausmacht.

10. Wie gestaltet sich in solchem Falle der Accord über der Subdominante? —

Als Quintsexten-Accord.

11. Im Fall indessen bei solch' letzterer Art von Cadenz die einzelne Stimmen-Fortschreitung von dem Quintsexten-Accorde auf der Subdominante zu dem Hauptseptimenaccorde auf der Dominante keine melodiöse oder gar eine unrichtige ist: wodurch läßt sich dieser Fehler oder Mangel in der Regel dann wieder ersetzen? —

Dadurch, daß man jenem Accorde gleichwohl vor Eintritt des eigentlich schließenden Dominantseptimen-Accordes den Dreiklang auf der Dominante folgen läßt, jedoch mit der Quarte statt mit der Terz, und ohne Sexte.

12. Welcher neue Accord entsteht dadurch? —

Der sogenannte Quartquinten-Accord.

13. Wodurch unterscheidet sich diese Art von Tonschluß aber eigentlich von der vorhergehenden hinsichtlich ihrer Form im Ganzen? —

Daß sie weniger eine eigentlich unvollständige, denn eine vollständige in blos etwas veränderter Form ist.

14. Welchen Schluß dürfen wir daraus für die weiteren Gattungen von Cadenzen ziehen? —

Daß es, gegenüber von der ersten regelmäßigen Grundform, auch eine besondere unregelmäßige Form von Cadenzen gibt.

15. Die Unregelmäßigkeit einer Sache aber läßt sich, da jede Abweichung von der Regelmäßigkeit dazu hinführt, auf die verschiedenste Weise erzielen, und was folgt daraus wieder für diese besondere Art von Tonschlüssen? —

Daß es mehrere Gattungen oder Unterabtheilungen von unregelmäßigen Cadenzen geben muß.

16. Welche ist die erste Abweichung von der Grundform, die wir

uns in dieser Beziehung und also zur Gestaltung der ersten Unterart von unregelmäßigen Cadenzen gestatten dürfen? —

Diejenige, welche gewissermaßen auf einer zurückgehaltenen oder verzierten Modulation beruht, indem nämlich an die Stelle des Sextenaccordes auf der Subdominante ein harmonisch verwandter anderer Accord tritt, der gleichsam zu der Harmonie der folgenden Dominante zu moduliren scheint, ohne indessen Gefühl und Ohr von der Hauptharmonie und Haupttonart (der Tonica) abzuleiten, im Gegentheil wodurch zu gleicher Zeit noch Ohr und Gefühl im Kreise dieser Tonart mehr umhergeführt und solchergestalt gleichsam heimischer darin gemacht werden.

17. Was für Accorde sind es, welche in solcher Weise und in solchem Sinne sich dazu verwenden lassen? —

Vor allen natürlich, da kein anderer der Modulation fähig ist, der Dominantenaccord der folgenden Dominante (über welcher der Quartsextenaccord statthat), aber um der nöthigen harmonischen Verwandtschaft willen einmal entweder als verminderter Septimenaccord (erste Umkehrung desselben mit kleiner None), oder auch als verminderter Quintsextenaccord (zweite Umkehrung), dann eignet sich endlich auch dazu der sogenannte große oder eigentlich übermäßige Sextenaccord, welcher zu dieser eigentlichen Dominante der Haupttonart führt, also dessen Baß einen halben Ton über derselben liegt.

18. Welche Cadenzen oder Tonschlüsse bilden die zweite Unterart von sogenannten unregelmäßigen Cadenzen? —

Diejenigen, welche in einer Tonart gemacht werden, die ganz verschieden ist von derjenigen, in welcher sich die Harmonie bis dahin befand.

19. Damit würde selbst im Tonschlusse noch ein unmittelbarer Uebertritt in eine andere Tonart geschehen, und wann kann und darf ein solcher nun stattfinden? —

Wenn die neu zu ergreifende Tonart in möglichst naher und jedenfalls so naher Verwandtschaft mit der Tonart der vorhergehenden Harmonie steht, daß sie eine unmittelbare Anreihung an diese, auch ohne das Mittel förmlicher Modulation, zuläßt.

20. Hieraus lassen sich am sichersten auch diejenigen Tonarten abstrahiren, in welchen eine solche zweite Art von unregelmäßigen Cadenzen gemacht werden darf, und welche sind dieselben demnach? —

Eine derartige unregelmäßige Cadenz darf demnach gemacht werden: einmal in den sogenannten Parallel-Tonarten, d. h. solchen Ton-

arten, welche mit der vorhergehenden gleiche Vorzeichnung haben, was immer der Fall zwischen einer Dur- und Moll-Tonart ist; dann, nach Maaßgabe der Entfernung der unter einander verwandtesten Accorde von einander, überhaupt in derjenigen Tonart, deren Grundton eine kleine oder große Terz entfernt liegt von dem Grundtone der eben vorangegangenen Tonart; und aus demselben Grunde endlich drittens auch in derjenigen Tonart, deren Grundton sich zu dem der eben vorhandenen oder vorangehenden Tonart verhält wie Dominante zu Tonica oder umgekehrt.

21. Welche ist die dritte Unterart von sogenannten unregelmäßigen Cadenzen? —

Dieselbe begreift diejenigen Tonschlüsse in sich, in welchen vor dem Accorde auf der Subdominante noch derjenige harmonisch verwandte Dreiklang eingeschoben ist, dessen Grundton eine kleine oder große Terz unter derjenigen Tonica liegt, in deren Tonart die Cadenz geschieht, und welche vollständig also eigentlich aus fünf statt wie bisher blos aus vier Accorden besteht.

22. Daran schließt sich unabweislich die Frage, ob diese fünf Accorde auch durchaus nothwendig sind, um eine solche Cadenz zu bilden? —

Keineswegs, sondern es kann in derselben häufig auch für den eingeschobenen Accord ein anderer, und nun entweder der Sextenaccord auf der Subdominante oder noch passender und gewöhnlicher der Quartsextenaccord auf der Dominante wegbleiben.

23. Und was folgt daraus für die Form der unregelmäßigen Cadenzen überhaupt wieder? —

Daß auch diese unregelmäßigen Cadenzen eben sowohl als die regelmäßigen nicht immer und blos in vollständiger, sondern auch und zwar in jedweder unvollständigen Gestalt zu erscheinen brauchen und erscheinen können.

24. Worin übrigens oder in welcher Hinsicht sind alle diese sowohl vollständigen als unvollständigen, regelmäßigen und unregelmäßigen Cadenzen unter einander völlig gleich? —

Daß der Unterschied unter ihnen, wie sie sich auch gestalten mögen, immer nur ein formeller bleibt, und im Wesentlichen sie alle zu ein und demselben Ziele des Tonschlusses in einer bestimmten Tonart führen, dem sie daher auch solchergestalt von ihrem ersten Accorde an treu bleiben, daß sämmtliche Töne ihrer Accorde nur aus der Leiter jener Tonart entnommen erscheinen, und man also mit genanntem ihrem ersten

Accorde auch schon weiß oder hört, in welcher Tonart überhaupt der Schluß geschehen soll.

25. Wie nennen wir diejenigen Cadenzen aber, welche nicht blos solch' formeller Weise von der ersten vollständigen und regelmäßigen abweichen, sondern auch zu einer ganz andern Tonart führen, als ihre Accorde oder deren Tonleitern anzudeuten schienen? —

Falsche Cadenzen oder Trugschlüsse, italienisch Cadenze d'inganno.

26. Wie viele und welche Arten solcher Trugschlüsse oder falschen Cadenzen gibt es? —

Im Allgemeinen zweierlei: einmal nämlich solche, in welchen blos die Folge und Gestalt der Accorde, und namentlich am Ende der Cadenz, ganz andere sind, als sie nach der ersten allgemeinen Regel über den Tonschluß sein sollten, und als unser Ohr auch erwartet; und dann auch solche, in welchen am Schlusse der Dreiklang einer ganz andern Tonart eintritt, als aus deren Leiter die Accorde oder Töne der Cadenz selbst genommen worden sind.

27. In welcher andern als der bisher gegebenen Gestalt aber können die Accorde eines Tonschlusses auf einander folgen, um einen sogenannten Trugschluß zu bewirken? —

In der umgekehrten, wenn also namentlich der Schlußaccord oder der Tonica-Dreiklang nicht in seiner ursprünglichen Gestalt, über seinem Grundbasse, sondern in irgend einer Umkehrung auftritt, wodurch niemals der erwartete völlige Schluß herbeigeführt werden kann und unser Ohr somit getäuscht wird.

28. Und — die zweite Art von Trugschlüssen in's Auge fassend — welche Tonarten sind es, deren Dreiklänge anstatt der erwarteten und eigentlich gesetzlichen am Schlusse auf den Dominant-Septimenaccord einer Cadenz folgen dürfen und auf solche Weise einen sogenannten Trugschluß bilden? —

Im Allgemeinen diejenigen, welche in nächster Verwandtschaft zu demjenigen Tonica-Dreiklange stehen, der gesetzlich und erwartet eigentlich auf den Dominant-Septimenaccord hätte folgen sollen.

29. Wo liegt der Grundton dieser Tonarten? —

In der Regel um einen ganzen oder halben Ton über der eigentlichen Dominante, so daß auf diese also in der falschen Cadenz der Dreiklang dieses Grundtones statt des eigentlichen Tonica-Dreiklangs folgt.

30. In welcher Lage übrigens muß dieser den Trugschluß bildende Dreiklang dabei erscheinen? —

Jedesmal in solcher, daß die wesentlichsten Intervalle des Dominantseptimen-Accordes gleichwohl ihr angestammtes Recht der Fortschreitung behalten, also die Septime desselben um eine Stufe fällt, die Terz um eben so viel steigt ꝛc.

31. Als Tonschluß oder Cadenz überhaupt muß indessen auch dieser Trugschluß noch nach irgend einer Seite hin in Uebereinstimmung mit der allgemeinen Schlußform treten können, und nach welcher Seite ist dies der Fall? —

In sofern, als auch ein Trugschluß wieder, abgesehen von der täuschenden oder falschen Endung, und zwar ganz nach Art der ursprünglichen und eigentlichen Cadenz sowohl als eine vollständige, wie als eine unvollständige, und sowohl als eine regelmäßige, wie als eine unregelmäßige Cadenz erscheinen kann und darf.

32. Wo aber läßt sich in irgend welcher solcher Gestalt ein Trugschluß überhaupt nur anbringen? —

Weil er keinen eigentlichen und vollkommenen Schluß bewirkt, niemals am Ende eines Tonsatzes, sondern nur vorübergehend im Laufe desselben.

33. Doch angenommen den Fall, daß auch am Schlusse eines Tonsatzes ein solcher Trugschluß noch statthaben soll, wodurch wird alsdann der vollkommene Tonschluß bewirkt? —

Dadurch, daß man nach ihm durch irgend einen modulirenden und passenden Accord sofort wieder von der im Trugschlusse erreichten Tonart zu der eigentlichen Haupttonart zurückkehrt und dann noch einmal eine wirkliche und regelmäßige Cadenz in derselben folgen läßt.

34. Welche sind die Accorde, die am passendsten einen solchen unmittelbaren modulirenden Rücktritt bewirken? —

In der Regel der oben, Frage 16 und 17, schon erwähnte übermäßige Sexten-, verminderte Septimen- oder Quintsexten-Accord, welche aus dem Dominantenaccorde des hier eigentlich als Dominante geltenden, aber bei der Modulation als Tonica gedachten Grundtones gebildet werden.

35. Und welche besondere (eigenthümliche) unregelmäßige Gestalt läßt sich in solchem Falle dem Trugschlusse auch noch geben? —

Daß man den Accord, welcher den Trugschluß eigentlich erst zu bilden hätte, selbst sogar übergeht, sonach von dem Dominantseptimen-Accorde geradezu zu demjenigen (großen Sexten-, verminderten Septimen- oder verminderten Quintsexten-)Accorde fortschreitet, mittelst welches

man wieder von der durch den Trugschluß erreichten, aber hier nun nicht eigentlich zu Gehör gebrachten Tonart zu der Haupttonart oder vielmehr zunächst nur erst zu deren Dominante zurückzukehren beabsichtigte, und alsdann den eigentlichen und vollkommenen Schluß regelrecht bewirkt.

36. Wenn allem Bisherigen und ihrem Grundbegriffe zu Folge eine Cadenz an und für sich eigentlich nichts Anderes ist, als die vollkommene Vollendung einer Modulation, und sich oben nach Frage 16 die Form dieser Vollendung modificiren ließ gleichsam durch ein Verzögern der Modulation: was folgt daraus für die Formation einer Cadenz überhaupt? —

Daß es auch eine verzögerte Cadenz geben muß.

37. Was verstehen wir unter einer verzögerten Cadenz? —

Einen solchen Tonschluß, dessen letzte Vollendung durch mehrere zwischen dem Dominantseptimen-Accorde und dem letzten Tonicadreiklange eingeschobene verwandte Modulationen aufgehalten oder in die Länge gezogen (verzögert) wird.

38. Worin bestehen die dabei eingeschobenen Accorde meistens? —

In einer Reihe von Septimenaccorden, deren Grundbaß zu dem folgenden sich jedesmal verhält wie Dominante zu Tonica.

39. Auf diese Weise wird der auf den Dominantseptimen-Accord natürlich erwartete Eintritt des Endschlusses der Cadenz gleichsam unterbrochen, und was folgt daraus wieder für die allgemeine Formation eines Tonschlusses? —

Daß es auch eine unterbrochene Cadenz gibt.

40. Welche Cadenz nennen wir eine unterbrochene? —

Diejenige, in welcher nach dem Dominantseptimen-Accorde, wo der Tonica-Dreiklang erscheinen sollte, unerwarteter Weise eine und zwar längere Pause eintritt, nach welcher dann die Harmonie auch in jeder andern beliebigen Tonart wieder beginnen kann, und wodurch der eigentliche Tonschluß so zu sagen aufgehoben oder unterbrochen wird.

41. Welche sechste Hauptart von Cadenz oder Tonschluß hat die Praxis noch in sich aufgenommen? —

Die sogenannte große Cadenz.

42. Worin besteht dieser Tonschluß? —

In dem Schritte von dem Dreiklange auf der Subdominante zu dem auf der Tonica, statt daß letzterer, nach der allgemeinen Grundform, der Dominantenaccord noch einmal vorausgehen sollte.

43. Und welche siebente Tonschlußweise endlich finden wir hie und da auch wohl angewendet? —

Die sogenannte Halbcadenz.

44. Worin besteht dieselbe? —

Darin, daß dem Tonicadreiklange noch einmal der Dreiklang auf der Dominante folgt und damit eigentlich der Schluß geschieht.

45. Wo kann indeß eine solche Cadenz nur angewendet werden? —

Gleich der unterbrochenen Cadenz nur bei größeren Absätzen eines Tonstücks, nicht am völligen Schlusse desselben, da kein eigentlicher und ganzer Schluß dadurch bewirkt wird, woher auch der Name halbe Cadenz rühren mag.

Siebenundzwanzigste Lection.

Verschiedenheit der Fortschreitung in der Modulation.

(Vergl. Hauptwerk pag. 577—598.)

1. Was hatten wir nach der vorigen Lection 16 im Allgemeinen und im Wesentlichsten unter einer Cadenz zu verstehen? —

Die vollkommene Vollendung einer Modulation oder auch eine Modulation in sich selbst.

2. Wie gestaltete sich eine solche Vollendung oder Cadenz? —

Auf die verschiedenste Weise.

3. Und worin bestand insbesondere diese Verschiedenheit? —

In der Fortschreitung oder der Folge der Harmonieen auf einander, woraus eine Cadenz zusammengesetzt werden kann.

4. Was folgt aus Vergleichung aller dieser Umstände und Begriffe? —

Da die Cadenz im Wesentlichen nichts ist, als eine Vollendung der Modulation oder gar Modulation für sich, — daß in sofern eben sowohl in dieser, der Modulation, auch verschiedene Fortschreitungen müssen statthaben können, denn in jener, der Cadenz.

5. Zugegeben die Richtigkeit dieses Schlusses frägt es sich aber, wo kann in einer Modulation eine Verschiedenheit der Fortschreitung statthaben? —

Wohl nur in dem Schritte von dem Dominant- oder vielmehr Dominantseptimenaccorde zum Tonicadreiklange.

6. Und warum vorzugsweise nur hier? —

Weil in diesem Schritte erst die eigentliche Modulation oder der Uebergang zu einer andern Tonart sich verwirklicht.

7. Welche Intervallenfolge ist in der Regel und nach dem ersten Grundgesetze der Modulation mit diesem Schritte verbunden? —

Diejenige, daß die große Terz des Dominantenaccordes zum To-

nicadreiklange allemal um eine Stufe aufwärts, die kleine Septime aber allemal um eine Stufe abwärts fortschreitet.

8. Und warum knüpft die Modulation gerade an diese Intervalle eine solche gesetzmäßige Fortschreitung? —

Weil sie die wesentlichsten Intervalle des eigentlich modulirenden oder überleitenden Accordes, nämlich des Dominantseptimen-Accordes, sind.

9. Wann indessen sind jene beiden Intervalle des modulirenden Dominantenaccordes auch nur an eine solch' bestimmte Fortschreitung gebunden? —

Wenn sie in ihrer ursprünglichen Größe, als die Terz als große und die Septime als kleine, ausgeübt oder gebraucht werden.

10. Was folgt daraus wieder für unsern hier zunächst vorliegenden Zweck? —

Daß eine Verschiedenheit der Fortschreitung in der Modulation alsobald statthaben kann, wenn eines der beiden wesentlichsten Intervalle des modulirenden Dominantenaccordes **nicht** in seiner ursprünglichen Größe ausgeübt oder gebraucht wird.

11. Und **wann** nun ist z. B. bei der **Terz** zunächst der Fall, daß dieselbe in dem modulirenden Dominantenaccorde keine große, sondern eine **kleine** ist? —

Sobald dieser Dominantenaccord nicht blos als Septimen-, sondern auch als Nonenaccord auftritt und in einer seiner Umkehrungen gebraucht wird.

12. Welche Regel folgert sich daraus für die Verschiedenheit der Fortschreitung in der Modulation? —

Daß, sobald eine Modulation durch eine der Umkehrungen des Nonenaccordes geschieht, auch von der ursprünglichen Fortschreitung derselben abgewichen und ein anderer Uebergang, d. h. eine Ausweichung auch nach einer anderen, als der ursprünglichen Tonart, gewählt und gemacht werden kann.

13. Indeß kann und darf keine völlige Willkühr in dem harmonischen Baue eines Tonstücks statthaben, und es frägt sich demnach, wohin, zu welcher andern als der ursprünglichen Tonart kann in solchem Falle mit dem umgekehrten Nonenaccorde modulirt werden? —

Da diese Bestimmtheit der Fortschreitung lediglich an dem Intervalle der **großen** Terz im Dominantenaccorde haftet, so wird sich die Verschiedenheit der Fortschreitung in dem Falle auch so mannigfach

gestalten, als sich in dem umgekehrten Nonenaccorde das Verhältniß der großen Terz wieder herstellen läßt.

14. Wodurch zunächst kann dies geschehen? —

Dadurch, daß wir das eine oder andere Intervall jenes umgekehrten Nonenaccordes um einen halben Ton erniedrigen und den auf diese Weise entstehenden Ton zur Dominante erheben, die alsdann sofort auch die andere als ursprünglich zu erreichende Tonart bestimmt.

15. Und wie vielfach gestaltet sich demnach die modulatorische Fortschreitung eines umgekehrten Dominant-Nonenaccordes? —

Vierfach.

16. Warum so vielfach? —

Weil dieser Nonenaccord in seinen Umkehrungen jedesmal aus vier verschiedenen Tönen besteht, durch Erniedrigung eines jeden um einen halben Ton das Verhältniß der großen Terz wieder hergestellt und somit jeder auch zur Dominante einer neu zu erreichenden Tonart erhoben werden kann.

17. Welcher der beiden Dominant-Nonenaccorde übrigens ist es, mit dessen Umkehrungen und vermittelst der Herstellung des Verhältnisses einer großen Terz in denselben eine solch' verschiedene modulatorische Fortschreitung erzielt zu werden vermag? —

Nur der Accord mit der kleinen None.

18. Warum kann ein Gleiches nicht mit dem großen Nonenaccorde geschehen und ist dies bei diesem nicht der Fall? —

Weil in dem großen Nonenaccorde, man mag ihn umkehren, wie man will, immer das Verhältniß der großen Terz vorhanden ist, welches bestimmt den Weg der Fortschreitung vorschreibt, und nur alsdann eine Aenderung hierin vorgehen kann, wenn eine solche Bestimmtheit aufhört, also das Verhältniß der großen Terz in dem modulirenden Accorde nicht vorhanden ist.

19. Auf welche andere Weise noch als durch jene Herstellung einer großen Terz in den umgekehrten kleinen Nonenaccorden läßt sich eine Verschiedenheit der Fortschreitung in der Modulation bewirken? —

Dadurch, daß wir die Fortschreitung des zweiten wesentlichen Intervalls in dem eigentlich modulirenden Dominantenaccorde, also die Fortschreitung der Septime, an kein bestimmtes Intervall (die Terz) binden, sondern überhaupt die Fortschreitung für richtig erklären, sobald sie eine Stufe abwärts geschieht, unbekümmert, ob das Intervall

des folgenden Accordes, in welches die Septime fällt, Terz, Quinte oder welches andere noch ist.

20. Wie mannigfach kann aber auch bei solcher Auffassung des Sinnes der Auflösung der Septime die Fortschreitung derselben nur sein? —

Dreifach.

21. Und warum? —

Weil die Auflösung der Septime als Dissonanz immer zum mindesten in eine vollkommene Consonanz geschehen muß, und solcher Consonanzen nur drei in der Harmonie existiren, nämlich Octav, Quinte und Terz.

22. Zu welchen Harmonieen vermag sonach der modulirende Dominantseptimenaccord ohne alle Aenderung irgend eines seiner Intervalle fortzuschreiten? —

Einmal, und zwar seiner nächsten Neigung und dem harmonischen Grundgesetze nach, zu der Harmonie der Tonica seines Grundbasses, welcher Dominante ist, und in welchem Falle die Septime zur Terz hinabsteigt und die Terz zur Octav aufwärts fortschreitet;
dann zu der Harmonie des eine kleine Terz unter seinem Grundtone liegenden Tones, der dann sofort auch wieder als Dominante betrachtet und behandelt werden kann, und in welchem Falle die Septime sich in die Octav auflöst, die Terz aber an ihrer Stelle bleibt und zur Quinte, die Quinte aber zur Septime wird, wenn sie vorhanden ist; und endlich drittens zu der Harmonie des gerade einen ganzen Ton über seinem Grundbasse liegenden Tones, der dann ebenfalls wieder sogleich als Dominante angesehen und behandelt werden kann, und in welchem Falle die Septime zur Quinte hinabsteigt, die Terz aber zur Terz hinaufschreitet, und die Octave, wenn sie vorhanden, als Septime auftritt.

23. Was geht daraus, daß der Grundton, zu dessen Harmonie in diesem Falle der Dominantseptimenaccord modulatorisch auch außerhalb seiner gewöhnlichen Tonfolge fortzuschreiten vermag, sofort wieder als Dominante gebraucht werden kann, für den harmonischen Bau überhaupt hervor? —

Einmal, daß in demselben recht wohl auch zwei Septimenaccorde unmittelbar auf einander folgen dürfen, wenn die Septime überhaupt nur ihr Recht der stufenweise fallenden Fortschreitung erhält, und
dann, daß die Terz eines Dominantenaccordes nicht immer auch um

eine Stufe zu steigen braucht, sondern recht wohl an ihrer Stelle liegen bleiben, ja sogar fallen darf.

24. Wie verschiedenartig vermag sich demnach überhaupt aber die Fortschreitung in der Modulation zu gestalten? —

Auf die mannigfachste Weise.

25. Und welche Gränzen ziehen sich für diese Mannigfaltigkeit? —

a. Die nächsten Abwechselungen in den Fortschreitungen der Modulation lassen die aus der Umkehrung des kleinen Nonenaccordes entstehenden Accorde zu, je nachdem wir nämlich das eine oder andere Intervall derselben um einen halben Ton erniedrigen und in diesem erniedrigten Zustande als Dominante gelten lassen, wodurch wir dann nach vier verschiedenen Tonarten gelangen können, ohne die ursprüngliche Tonica zu berühren, also mit dieser zu fünf verschiedenen Tonarten.

b. Dann kann auch bei der Modulation durch den sogenannten großen oder eigentlich übermäßigen Sextenaccord eine Aenderung in der Fortschreitung getroffen werden, indem man demselben nämlich nicht den Dreiklang, sondern den Quartsextenaccord des kommenden Grundtones folgen läßt, wodurch allemal auch zugleich eine neue Tonart und zwar diejenige berührt wird, von welcher der Grundton dieses Quartsextenaccords die Dominante ist; und endlich

c. läßt auch die Modulation durch den gewöhnlichen Septimenaccord eine und zwar dreifache Abwechselung in der Fortschreitung zu, je nachdem man nämlich die Septime allerdings immer eine Stufe abwärts sich auflösen, aber dieses auflösende Intervall, zu welchem sie fortschreitet, bald die Terz, bald die Quinte oder bald auch die Octav des Grundtones seines Accords sein läßt.

26. Wo indessen können auch solche Abwechselungen und Verschiedenheiten in der Fortschreitung der Modulation angewendet werden? —

Nur im sogenannten Durchgange oder im Vorübergehen des Verlaufs eines Tonstücks, niemals am eigentlichen Schlusse desselben und überhaupt niemals, wo ein vollkommener Tonschluß statthaben soll, da sie alle sich blos als durch die Mannigfaltigkeit der Kunst gebotene Ausnahmen von der Regel gestalten.

Achtundzwanzigste Lection.

Von den modificirten Bässen.

(Vergl. Hauptwerk pag. 599—628.)

1. Fassen wir die in den letzten vier Lectionen abgehandelten Gegenstände, als: die Lehre von dem Undecimen- und Terzdecimen-Accorde, von den verschiedenen Arten der Tonschlüsse und Cadenzen, und endlich von der Verschiedenheit der Fortschreitung in der Modulation, zusammen: als was treten dieselben, im Wesentlichsten angeschaut, nur hervor? —

Im Grund nur als, durch Erzielung der höchstmöglichen Mannigfaltigkeit und Freiheit im harmonischen Satze, gebotene Modificationen der ersten darüber, als über das Wesen des Tonschlusses, des Accordbaues rc., gegebenen Hauptregeln.

2. Wie aber, und auf welche Weise konnten solche und dergleichen Modificationen nur bewerkstelligt werden? —

Lediglich durch Veränderungen, die mit dem Grundtone vorgenommen wurden, auf dem die ganze harmonische Toncombination ursprünglich beruhte.

3. Warum blos durch solche Veränderungen? —

Weil bei der Unauflösbarkeit des Verhältnisses, in welchem jede harmonische Combination zu ihrem Grundtone oder Basse steht, dieser niemals weggenommen werden kann, ohne daß jene an und für sich schon aufhört, und sonach umgekehrt auch mit der Combination oder dem Accorde selbst keinerlei Veränderung vorgenommen zu werden vermag, ohne daß nicht der Baß, der Grundton, zugleich einer Veränderung unterworfen wird oder doch mindestens in ein anderes Verhältniß zu dem über ihm erbauten Accorde tritt.

4. Was läßt sich daraus für die Unterlage eines Basses unter eine Harmonie oder Melodie überhaupt wohl folgern? —

Daß dieselbe an und für sich auch noch mancherlei, größere Mannigfaltigkeit und Freiheit begünstigenden, Modificationen unterworfen sein dürfte, ohne daß damit die erstgegebenen Hauptregeln betreff der Bildung eines harmonischen Ganzen aufgehoben werden.

5. Welche waren die Grundbässe, mit denen wir bisher, zur Bildung eines harmonischen Satzes, alle Melodieen begleiteten? —

Die Tonica, Dominante und Subdominante, denn selbst im Falle der Modulation kamen an und für sich keine anderen Grundbaßtöne, wenn auch aus verschiedenen Tonleitern genommen, in Betracht.

6. Durch Umkehrung der über diesen Grundbässen erbauten Accorde gewannen wir dann auch noch manche andere begleitende Baßtöne: deren Name war? —

Umgekehrte Bässe, oder zur Bildung einer eigenen Baßmelodie aus der Harmonie genommene Bässe.

7. Den Fall der Modulation festgehalten, lernten wir in der vorhergehenden Lection aber, daß die Septime sich auch ebensowohl in die Octave und Quinte, als — wie ursprünglich Gesetz ist — in die Terz auflösen könne: angenommen nun, die Septime sei Melodieenton, was folgt daraus für die Wahl des begleitenden Grundbasses? —

Daß, da die Septime zu ihrer Auflösung immerhin eine Stufe absteigen will, man den sie auflösenden Ton, welcher dann ebenfalls Melodieenton sein würde, ebensowohl mit demjenigen Grundbasse begleiten kann und können muß, von welchem er die Octav oder Quinte, als mit demjenigen, von welchem er die Terz ist.

8. Was aber bei einem Tone und in einem Falle gilt, muß auch bei allen Tönen und in allen Fällen gelten dürfen, und welche allgemeine Regel ergibt sich demnach für unsern hier zunächst liegenden Zweck? —

Daß unter Umständen jeder Melodieenton, abweichend von der ersten Hauptregel, im Grundbasse überhaupt begleitet werden kann mit demjenigen Tone, von welchem er entweder die Octav oder die Quinte oder die Terz ist, und die daraus entstehenden Harmonieen schlechterdings nicht einer modulatorischen Vermittlung bedürfen.

9. Warum übrigens darf dies geschehen? —

Weil die daher sich ergebenden verschiedenen Accorde in der engsten harmonischen Verwandtschaft zu einander stehen, die sie jeder andern Verbindung oder Vermittlung überhebt.

10. Und wie nennen wir den durch Befolgung jener allgemeinen Regel sich ergebenden Baß, sobald er nicht mit dem aus der ersten ihn betreffenden Grundregel entstehenden übereinstimmt? —

Einen modificirten Baß, oder denjenigen Baß, der durch Modification (Ausnahme von dem) des ersten Grundgesetzes geschaffen wurde.

11. Zurückgegangen indessen auf die allererste Grundlage unseres gesammten harmonischen Systems, die harmonisirte dreitönige Urleiter: wie finden wir dort einen Grund für die Anwendung eines solchen modificirten Basses? —

Führen wir die dreitönige Urleiter in ein und derselben Tonart ununterbrochen fort und harmonisiren sie völlig gleichmäßig, so daß jede mit der Tonica anfängt und schließt und die Dominante als Baß in der Mitte hat, so entstehen eine Menge Accorde, welche die Anwendung jener Regel in jedem andern beliebigen Satze hinlänglich rechtfertigen.

12. Welche sind in solcher Reihe die auffallendsten Accorde? —

Die verminderten Dreiklänge.

13. Welche Dreiklänge nennen wir verminderte? —

Diejenigen mit kleiner oder eigentlich verminderter Quinte und kleiner Terz.

14. Wie, wo und wann also kann ein solcher verminderter Dreiklang entstehen? —

Wenn man bei der Harmonisirung einer Melodie, ohne Anwendung irgend einer Art von Modulation, einen Ton mit einem andern als dem ihm von Haus aus eigentlich zugehörenden Grundbasse, zu dem er indessen immer entweder eine Octav oder eine Quinte oder eine Terz ausmachen muß, also wenn man denselben, ohne in eine andere Tonart auszuweichen, mit einem modificirten Basse begleitet, so entsteht allemal auch, und eben weil alle Harmonieentöne aus der Leiter der vorhandenen Tonart genommen werden, entweder ein kleiner oder noch häufiger ein verminderter Dreiklang.

15. Wodurch zeichnen sich außerdem die auf einen modificirten Baß gebauten Dreiklänge hinsichtlich ihrer harmonischen Verwendung vor denen auf ursprünglichen Grundbässen aus? —

Dadurch, daß sie, und eben weil sie meistens verminderte oder kleine sind, keinen andern wesentlichen Zusatz, als Septime, None 2c., ertragen, sondern stets nur als Dreiklangsharmonieen erscheinen.

16. Und wo und wann können daher die modificirten Bässe mit ihrer Harmonie nur angewendet werden? —

Nur untermischt mit dem eigentlichen, ursprünglichen Grundbasse, und auch dann nur sparsam und blos im Durchgange.

17. Worin jedoch sind die auf modificirte Bässe gebauten kleinen und verminderten Dreiklänge wieder gleich mit denen über eigentlichen und ursprünglichen Grundbässen? —

Darin, daß sie ebenfalls wie diese umgekehrt, und so aus ihnen Sexten- und Quartsextenaccorde gebildet werden können, die dann natürlich ebenfalls aus minder consonirenden Intervallen bestehen.

18. Warum aber gestatten die auf modificirte Bässe gebauten Dreiklänge keinen weitern wesentlichen Zusatz von Septime, None u. dergl.? —

Weil sie in dem Falle sofort auch zu modulirenden Accorden sich müßten gestalten können, was niemals geschehen kann, schon aus dem Grunde, weil ihnen mindestens allemal die große Terz fehlt, und weil sie nur im Durchgange vorkommen können.

19. Und welche Zusätze sind eben deshalb auch unter jenen ausgeschlossenen wesentlichen nicht gemeint? —

Diejenigen, welche etwa blos als Vorhalte, Retardationen, Durchgänge oder dergleichen erscheinen, also keinen selbstständigen Accord begründen.

20. Darnach dann, nach diesen allgemeinen Darstellungen des Wesens eines sogenannten modificirten Basses, drängt sich unwillkührlich die Frage auf, welche mancherlei modificirten Bässe speciell sich bei Harmonisirung einer Melodie anwenden lassen, und woher nehmen wir den Maaßstab zur Beantwortung dieser Frage? —

Da ein modificirter Baß stets nur innerhalb der Gränzen einer bestimmten Tonart sich befindet, unstreitig am sichersten aus der Leiter irgend einer Tonart.

21. Dies zugegeben liegt auch die Antwort auf die Frage sehr nahe, welche modificirten Bässe die Töne einer Leiter, diese als Melodie gedacht, der Reihe nach zulassen? —

Modificirte Bässe sind alle solche um eine Octav, Quinte oder Terz (nach Maaßgabe der vorhandenen Tonart) von dem zu harmonisirenden Melodieentone entfernten Töne, welche nicht zugleich auch als dessen ursprüngliche Grundbässe angesehen werden können, also bleibt

a. für den ersten Ton einer Leiter als modificirter Baß nur übrig die unterhalbe Terz, denn Octav (Tonica) und Quinte (Subdominante) können seine eigentlichen Grundbässe sein;

b. für den **zweiten** Ton bleiben nach gleicher Erwägung als modificirte Bässe übrig die tiefere **Octav** und **Terz**;
c. für den **dritten** Ton die tiefere **Quinte** und **Octav**, denn die Terz wäre als Tonica Grundbaß;
d. für den **vierten** Ton die **Quinte** und **Terz**, weil die Octav als Subdominante Grundbaß wäre;
e. für den **fünften** Ton aus denselben Gründen blos die **Terz**;
f. für den **sechsten** Ton die tiefere **Quinte** und **Octav**; und
g. für den **siebenten** Ton ebenfalls die **Quinte** und **Octav**, da seine Unterterz als Dominante auch sein ursprünglicher Grundbaß ist.

22. Welche von allen diesen möglichen und verschiedenen modificirten Bässen bringen stets, in Begleitung der größten Richtigkeit, auch die vortheilhafteste Wirkung hervor? —

Diejenigen, durch deren Anwendung wir die parallelen Molldreiklänge von den Durdreiklängen der Tonica oder der Subdominante derjenigen Tonart gewinnen, in welcher sich eben die Harmonie befindet; oder, ist diese Tonart eine Molltonart, diejenigen, durch deren Anwendung man die parallelen und nächstverwandten Durdreiklänge gewinnt, und vornehmlich wenn diese in ihrer ersten veränderten Gestalt, also nicht etwa in einer Umkehrung, gebraucht werden können.

23. Eine Vergleichung endlich zwischen den durch Anwendung modificirter Bässe erlangten Harmonieen und jenen, welche durch Verschiedenheit in der Fortschreitung der Modulation erlangt werden können, angestellt, welches Verhältniß ergibt sich zwischen beiden? —

Daß beide unter sich völlig gleich, ein und dieselben sind.

24. Und was folgt hieraus dann für die Gestaltung eines harmonischen Satzes? —

Daß eine beabsichtigte Harmonie, welche eben so wenig durch Anwendung der gewöhnlichen Grundbässe als den gewöhnlichen Gang der Modulation erreicht werden kann, und dennoch erreicht werden soll, da sie mit der ursprünglich sich ergebenden verwandt ist und durch Mannigfaltigkeit in den Farben auch eine noch höhere Wirkung hervorbringen würde, ebensowohl erzielt zu werden vermag durch Abwechselung in der Fortschreitung der Modulation, als — wenn letztere etwa nicht statthaben soll oder kann — durch Anwendung modificirter Bässe.

Neunundzwanzigste Lection.

Ueber die sogenannten Sequenzen in der Harmonie

und zwar

I. Von den Sequenzen der Septimen.

(Vergl. Hauptwerk pag. 629—653.)

1. Was verstehen wir unter dem Worte Sequenz überhaupt? —

Eine Folge oder Reihenfolge und zwar insbesondere ein und desselben Gegenstandes in mehrfacher Anzahl unmittelbar auf einander, also das Sich-Wiederholen einer Sache oder eines Gegenstandes in ununterbrochener Reihe.

2. Worauf pflegen wir das Wort in der Musik insbesondere aber anzuwenden? —

Auf eine solche Folge von Tönen und Harmonieen, welche weniger sich von selbst versteht, also nur durch eine gewisse Freiheit und Willkühr in der Tongestaltung hervorgebracht wird, daher aber auch bestimmten Regeln und Gesetzen unterworfen sein muß.

3. Und welchen Begriff unterlegen wir daher hier speciell dem Worte als technischem Kunstausdrucke? —

Wir verstehen in der Musik speciell unter einer Sequenz die unmittelbare Folge von Septimen und Sexten oder darnach benannten Accorden auf einander.

4. Wann kann eine solche Septimensequenz angebracht werden? —

In Folge der allgemeinen Regel über Einführung der Septimen allemal, wenn der Grundbaß der Accorde mehrere Male gleichmäßig in steigenden Quarten oder fallenden Quinten oder wechselsweise in steigenden Quarten und fallenden Quinten fortschreitet.

5. In welchem Verhältnisse stehen die einzelnen Grundbaßtöne bei solcher Fortschreitung zu einander? —

Sie können sowohl das Verhältniß von Dominante und Tonica zu einander ausmachen, als auch das Verhältniß von verminderten Quinten oder übermäßigen Quarten.

6. Wann ist Beides der Fall? —

Das erste Verhältniß, wenn bei Harmonisirung der Melodie der ursprüngliche Grundbaß beibehalten wird, und das zweite, wenn man dabei auch einen modificirten Baß verwendet.

7. Wie nennen wir die Sequenz im ersten Verhältnisse oder Falle? — Eine Sequenz von Hauptseptimen.

8. Und wie im zweiten Verhältnisse oder Falle? —

Eine Sequenz von dissonirenden Septimen.

9. Durch welche Behandlung zeichnet die Sequenz von lauter Hauptseptimen in dem Satze sich aus? —

Durch keine andere als die, welcher jeder modulirende oder Dominant-Hauptseptimenaccord unterworfen ist. Die Septime selbst bedarf keiner Vorbereitung und ihre Auflösung geschieht allemal abwärts.

10. Welche besondere Eigenthümlichkeit aber trägt eine durch Anwendung modificirter Bässe entstehende Septimen-Sequenz an sich? —

Durch sie wird keinerlei eigentliche Modulation bewirkt, sondern die Harmonie bewegt sich stets nur in ein und derselben Tonart, weil eines Theils die Septimen sämmtlich nur aus der Leiter dieser Tonart gewählt werden, und andern Theils meist zu den durch den modificirten Baß bewirkten kleinen oder verminderten Dreiklängen treten.

11. Welcher Unterschied findet daher ferner zwischen einer auf ursprüngliche Grundbässe und einer auf modificirte Bässe gebauten Septimen-Sequenz statt? —

Daß wir bei jener mit jedem Schritte zu einer andern Tonart gelangen, bei dieser aber stets in ein und derselben Tonart verweilen.

12. Und welcher Unterschied zwischen den Septimen selbst? —

Daß die in der Sequenz über ursprünglichen Grundbässen stets nur kleine, die andern, über modificirten Bässen, aber auch große und verminderte sein können.

13. Sowohl die große als die verminderte Septime ist aber eine weit härtere Dissonanz als die kleine, und was folgt daraus weiter für jene und für den angedeuteten Unterschied? —

Daß die Septimen in der Sequenz über modificirten Bässen stets auch gehörig vorbereitet sein müssen, was — wie schon Frage 9

bemerkt — bei denen in einer Sequenz über dem ursprünglichen Grundbasse nicht der Fall ist.

14. Wie geschieht diese Vorbereitung der Septime in einer solchen Sequenz? —

Durch jedes beliebige consonirende Intervall, sobald dasselbe nur den gehörigen Platz in der Harmonie einnimmt; doch muß jedesmal auch der Ton aus dem Accorde ausgeschieden werden, welcher diejenige Stimme einnimmt, in welcher die Septime in Folge ihrer Vorbereitung erscheint.

15. Worin sind beide verschiedene Septimenaccorde, der Hauptseptimenaccord und der in einer auf modificirte Bässe gebauten Sequenz sich wieder ihrer harmonischen Bedeutung nach gleich? —

Daß beide an und für sich als vollkommen selbstständige Accorde in der Harmonie erscheinen.

16. Was folgt daraus zunächst für ihre harmonisch-melodische Verwendung? —

Daß auch der Septimenaccord der Sequenz (mit modificirten Bässen) eben sowohl umgekehrt werden kann als der Hauptseptimenaccord.

17. Woran erkennen wir die Umkehrungen eines solchen Sequenzen-Septimenaccords gegenüber von denen eines gewöhnlich modulirenden Dominantseptimenaccords? —

Nicht an den Namen der dadurch entstehenden Accorde, worin Beide sich gleich sind, sondern an der Verschiedenheit der Größe der Intervalle.

18. Wann ist die Septime in der Sequenz über modificirten Bässen eine große, und wann eine kleine? —

Eine große ist sie dabei jedesmal, wenn der Dreiklang, dem sie zugefügt wird, als großer oder Dur-Dreiklang erscheint, und eine kleine, wenn dieser Dreiklang ein Moll- oder verminderter Dreiklang (Dreiklang mit verminderter Quinte) ist.

19. Welche Accorde entstehen demnach durch Umkehrung eines solchen Sequenz-Septimenaccords mit großer Septime? —

Durch die erste Umkehrung ein Quintsextenaccord mit reiner Quinte und kleiner Sexte, während der gewöhnliche Hauptseptimenaccord verminderte Quinte und kleine Sexte gibt; durch die zweite ein Terzquartsextenaccord, aber mit großer Terz (statt kleiner); und durch die dritte ein Secundquartsextenaccord, aber mit kleiner Secunde (statt großer).

20. Und welche Accorde entstehen durch die Umkehrungen eines solchen Sequenz-Septimenaccords, wobei die Septime klein und der Dreiklang, dem sie zugefügt wurde, ein Molldreiklang ist? —

Durch die erste Umkehrung desselben entsteht ein Quintsexten-Accord, aber mit großer Terz, reiner Quinte und großer Sexte; durch die zweite ein Terzquartsextenaccord mit kleiner Terz, reiner Quarte und kleiner Sexte; und durch die dritte ein Secundquartsextenaccord mit großer Secunde, reiner Quarte und großer Sexte.

21. Und welche endlich durch die Umkehrungen eines solchen Sequenz-Septimenaccords, der durch Zufügung einer kleinen Septime zu einem verminderten Dreiklange entstand? —

Durch die erste Umkehrung dieses Accords entsteht ein Quintsextenaccord mit kleiner Terz, reiner Quinte und großer Sexte; durch die zweite ein Terzquartsextenaccord mit großer Terz, übermäßiger Quarte und großer Sexte; und durch die dritte ein Secundenaccord mit großer Secunde, reiner Quarte und kleiner Sexte.

22. Womit erhält die Septime in einer Sequenz über modificirtem Basse dadurch Aehnlichkeit, daß dieselbe vorbereitet werden muß? —

Mit einem gewöhnlich dissonirenden Vorhalte.

23. Wodurch indessen unterscheidet sie sich auch wieder von solchem? —

Dadurch, daß ihre Auflösung nicht über ihrem eigenen Basse schon, sondern in dem folgenden Accorde, über dem folgenden Basse erst erfolgt.

24. Eine andere noch übrige Frage aber ist, ob jede Art von Septimen-Sequenz, die mit bloßen Dominant- oder Hauptseptimen-Accorden und die, welche durch jedesmalige Zufügung einer leitereigenen Septime zu den über modificirten Bässen sich bildenden kleinen und verminderten Dreiklängen entsteht, — ob jede dieser beiden Sequenz-Arten nur für sich oder beide unter einander vermischt auch gebraucht werden können? —

Beide können sowohl einzeln für sich, als auch unter einander gemischt in einem harmonischen Satze angewendet werden, und es kann deshalb auch wohl vorkommen, daß im Verlaufe einer Sequenz (im strengen Sinne des Worts) eine Modulation ausgeführt wird, indem nämlich zwischen Septimenaccorden über modificirten Bässen das eine oder andere Mal ein wirklicher Dominantseptimenaccord tritt.

Dreißigste Lection.

Fortsetzung des in vorhergehender Lection ertheilten Unterrichts,

und insbesondere zwar

II. Von den Sequenzen der Sexte.

(Vergl. Hauptwerk pag. 654—673.)

1. Unter Sequenz lernten wir in vorhergehender Lection insbesondere verstehen — eine ununterbrochene Reihenfolge von Septimen- und Sextenaccorden: worauf beruhte überhaupt aber das Wesen einer Sequenz? —

Auf der gleichmäßigen Fortschreitung des Grundbasses mit einer Reihe gleichartiger Accorde.

2. Was ließe sich hieraus überhaupt für die Gestaltung einer Sequenz schließen? —

Daß jede Accordenreihe, sobald sie auf einen gleichmäßig fortschreitenden Grundbaß gebaut sei, auch eine Sequenz genannt werden könne.

3. Demnach wäre es auch eine Sequenz, wenn z. B. der Grundbaß in lauter Terzen, Sexten oder Septimen fortschreitet; allein was für Accorde lassen sich in solchem Falle nur über demselben errichten? —

Bloße Dreiklänge.

4. Warum vermögen solche Accordenfolgen den Begriff einer eigentlichen Sequenz nicht zu erfüllen? —

Weil ihre Aufeinanderfolge an und für sich schon von der Natur aller Harmonie gefordert und dadurch also keinerlei besondere Gestaltung derselben bewirkt wird, was durch die ausdrückliche Bezeichnung **Sequenz** doch gefordert zu werden scheint.

5. Lassen wir solche Dreiklänge aber bei stufenweiser Fortschreitung des Grundbasses auf einander folgen: was entsteht alsdann unter denselben? —

Eine sogenannte falsche Quinten- und Octavenfolge, also eine dem Wesen der Harmonie widersprechende Accordenreihe.

6. Worauf deutet demnach für unsern Zweck diese Erscheinung unverkennbar hin? —

Daß sich bei solcher gleichmäßiger Fortschreitung des Grundbasses eine neue Art von Sequenz gestalten läßt.

7. Und warum dies? —

Weil jene falsche Quinten- und Octavenfolge nur durch Umgestaltung der Uraccorde vermieden werden kann, und demnach sofort auch die dem Begriffe einer Sequenz widersprechende Dreiklangsreihe aufhört.

8. Wie nämlich wird am sichersten solche falsche Quinten- und Octaven-Parallele vermieden? —

Dadurch, daß wir die Dreiklänge in lauter Sextenaccorde verwandeln.

9. Was lernen wir in Bezug auf das Wesen der Sequenzen in der Musik aus alle Diesem? —

Einmal, daß jede gleichmäßige Fortschreitung des Grundbasses in irgend welcher Weise, wenn keine Modulation dadurch bewirkt wird, was bei Anwendung eines modificirten Basses niemals der Fall ist, auch in der darüber statthabenden Harmonie eine Sequenz im allgemein musikalischen Sinne zur Folge hat;

dann, daß alle auf solche Weise entstehende Arten von Sequenzen jedoch zunächst nur als Dreiklangssequenzen erscheinen, und es überhaupt nur zwei Intervalle gibt, in denen gleichmäßig fortschreitend der Grundbaß auch noch Sequenzen von andern Accorden und damit Sequenzen im strengsten musikalischen Sinne des Worts zu bewirken im Stande ist.

10. Welche sind diese beiden Intervalle? —

Die steigende Quarte oder umgekehrt fallende Quinte, und die steigende oder fallende Secunde.

11. Was für Sequenzen ergeben sich im ersten Falle? —

Steigt der Grundbaß fortwährend in Quarten oder fällt er umgekehrt in Quinten, ohne Veranlassung zu einer Modulation zu geben, so können wir jedem der über dem Basse statthabenden Accorde auch eine Septime zufügen, und es entstehen, da diese Septimen sowohl als der

Grundbaß und alle übrigen Töne der Harmonie nur aus der Leiter der Grundtonart des ganzen Satzes gewählt sind, Sequenzen von Septimen.

12. Und was für Sequenzen ergeben sich im zweiten Falle? —

Steigt oder fällt der Grundbaß fortwährend oder doch mehrere Male in Secunden, also — mit anderen Worten — schreitet er entweder auf- oder abwärts durch die Leiter der Grundtonart des ganzen Satzes fort, was nur mittelst Anwendung des sogenannten modificirten Basses und auch aus dem Grunde schon ohne alle Modulation geschehen kann, so entstehen, weil die in dem Falle zwischen den Dreiklängen statthabenden falschen Quinten- und Octavenparallelen nur durch die erste Umkehrung derselben sicher vermieden werden können, Sequenzen von Sexten.

13. Wodurch unterscheidet sich eine solche Sexten-Sequenz von der Septimen-Sequenz auch außerhalb der Accord- und Intervallen-Verschiedenheit, blos in Bezug auf ihre Anwendung? —

Eine Sextensequenz kann auch mit, den Sextenaccorden zum Grunde liegenden, Dreiklängen untermischt werden.

14. Wie geschieht dies? —

Auf die Weise, daß die Sexte, bevor sie weiter schreitet, noch einmal als Quinte auftritt, also gewissermaßen einen Vor- oder Aufhalt bildet.

15. Wodurch läßt sich einer solchen Sextensequenz auch außerdem noch ein besonderer sowohl melodischer als harmonischer Reiz verleihen? —

Dadurch, daß man die Sexte jedesmal durch eine dissonirende Septime aufhält.

16. Durch welches Intervall geschieht die Vorbereitung dieses Aufhalts? —

Beim Abwärtsschreiten des Basses meistens von selbst in der Sexte, wo er sich auch auflöst; beim Aufwärtsfortschreiten des Basses aber meistens durch die Octav, die in der Regel durch einen Nachschlag der Sexte erzielt wird.

17. Was geht daraus für die Lage der Sexte in solcher Sequenz hervor? —

Daß dieselbe in solcher immer von der Oberstimme geführt wird.

18. Warum darf und kann die Sexte in einer solchen Sequenz nicht auch von der zweiten oder dritten Stimme geführt werden? —

Weil alsdann gar leicht, ja fast unvermeidlich wieder falsche Quinten- oder Octaven-Parallelen zwischen den einen oder andern Stimmen entstehen, die ja eben durch die Sequenz in der Dreiklangsreihe vermieden werden sollten.

19. Was pflegt deshalb im genau vierstimmigen Satze auch meistens bei solchen Sextensequenzen zu geschehen? —

Daß die zweite oder dritte Stimme, um keine falschen Octavenfolgen zu bilden, ungewöhnlich große Sprünge macht und, während durchweg die Sexte in der Oberstimme enthalten bleibt, bald diese, bald die Terz verdoppelt und untermischt auch die Octav des Basses übernimmt.

20. In welcher harmonischen Eigenschaft übrigens erscheinen fast sämmtliche Sequenz-Accorde? —

Im Grunde meist nur als bloße sogenannte Durchgangsaccorde, welche entfernter liegende Harmonieen oder Tongränzen mit einander verbinden, näher an einander rücken sollen, um die Größe ihres Intervalls weniger fühlbar werden zu lassen.

21. Wo liegt ein noch trifftigerer Grund auch für diese Ansicht? —

Darin, daß die meisten und eigentlichsten Sequenzen nur durch Anwendung modificirter Bässe entstehen, und jeder auf einem modificirten Basse ruhende Accord an sich selbst schon ein blos durchgehender Accord ist.

Einunddreißigste Lection.

Einfluß der Richtung, welche die verschiedenen Stimmen eines Accordes in ihrer Fortschreitung nehmen, auf die Gestaltung und Natur der Harmonie überhaupt,

oder

von den drei verschiedenen Bewegungen eines harmonischen Tonsatzes.

(Vergl. Hauptwerk pag. 674—699.)

1. Wie vielerlei Arten von Bewegung unterscheiden wir und sowohl überhaupt als in der Musik insbesondere? —

Im Allgemeinen zweierlei Arten.

2. Und welche sind diese? —

Es gibt eine Bewegung im Raume und eine Bewegung in der Zeit.

3. Was verstehen wir in der Musik unter einer räumlichen Bewegung? —

Die Veränderung eines höheren Tones zu einem tiefern oder eines tiefern zu einem höheren, und daher auch die Fortschreitung jenes zu diesem oder dieses zu jenem.

4. Eine solche räumliche Tonbewegung kann aber nicht anders als zugleich auch in der Zeit geschehen, und welchen Begriff gründen wir deshalb auf eine solche Verbindung der beiden Arten von Bewegung?

Den Begriff einer Melodie.

5. Wie nennen wir insbesondere dann eine Melodie, sobald wir dieselbe nur von Seiten ihrer räumlichen Bewegung anschauen? —

Eine Stimme.

6. Und wie pflegt aus dem Grunde auch die räumliche Bewegung in der Musik figürlich noch genannt zu werden? —

Die stimmige Bewegung oder die Bewegung der Stimme als solcher.

7. Wie viele, und welche Unterarten solcher stimmigen Bewegung *) gibt es wieder? —

Zweierlei, und zwar eine absolute und eine relative.

8. Wann heißt die Bewegung einer Stimme absolut? —

Wenn wir die letztere in solcher nur für sich, ohne Rücksicht auf etwas Anderes und insbesondere auf eine andere Stimme anschauen.

9. Und wann heißt diese Bewegung relativ? —

Wenn wir sie bemessen oder beurtheilen lediglich in Beziehung auf noch eine oder mehrere andere Stimmen, die gleichzeitig mit jener eine Bewegung machen.

10. Wie kann die absolute Bewegung einer Stimme oder überhaupt die Bewegung einer einzelnen Stimme an und für sich wieder beschaffen sein? —

Je nachdem die Stimme in ein und derselben Zeit mehr oder weniger Schritte vollbringt, kann dieselbe sein eine schnelle oder eine langsame;

dann kann dieselbe, je nachdem sie nämlich von einem tiefern zu einem höheren Tone oder umgekehrt geschieht, sein steigend oder fallend;

drittens kann dieselbe, je nachdem sie stufenweise oder nicht stufenweise geschieht, sein gehend oder springend;

und viertens kann dieselbe auch sein eine gebundene oder getrennte, je nachdem nämlich die Töne, welche der Reihe nach auf einander folgen, entweder von dem einen bis zum andern fortklingen, oder durch Pausen von einander getrennt sind.

11. Und wie kann die relative Bewegung einer Stimme oder wie können die mit einander verglichenen gleichzeitigen Bewegungen zweier oder mehrerer Stimmen zu einander beschaffen sein? —

Bewegen die beiden in dieser Beziehung mit einander verglichenen Stimmen sich in ganz gleichen Zeitmomenten, d. h. dergestalt fort, daß

---

*) Interessirt den Harmoniker allein die räumliche Bewegung der Töne, und kann die Lehre von der Bewegung der Töne in der Zeit nur Gegenstand der allgemeinen Musiklehre sein, so kann es auch nicht befremden, wenn hier lediglich eine Erörterung über jene erste oder die stimmige Tonbewegung folgt.

beide in ein und demselben Zeitraume ganz gleichviel Schritte ausüben, so heißt dieselbe eine gleiche oder gleichartige; fallen oder steigen die beiden Stimmen gleichmäßig mit einander, so ist die Bewegung eine gerade (motus rectus), und bleiben dieselben dabei sogar in Betreff ihres Intervalls sich immer gleich, so ist die gerade Bewegung zugleich noch eine parallele, im Gegentheile eine unparallele; nähern bei der nichtparallelen geraden Bewegung die mit einander verglichenen Stimmen sich nach und nach, so heißt die Bewegung derselben convergirend, und gehen dieselben dabei nach und nach immer mehr aus einander, so heißt letztere divergirend; geschieht die Bewegung dergestalt, daß die Stimmen dabei nicht ein und dieselbe, sondern eine verschiedene Richtung in ihrer Tonreihe verfolgen, so ist dieselbe eine ungerade oder ungleiche; und ist die Richtung dabei eine vollkommen entgegengesetzte, so ist die Bewegung eine Gegenbewegung (motus contrarius), oder ist die Verschiedenheit der Richtung eine solche, daß blos eine oder einige Stimmen auf- oder abwärts fortschreiten, während die andern oder andere auf ihrer Tonhöhe verweilen, so heißt diese ungerade Bewegung insbesondere Seitenbewegung (motus obliquus); auch kann eben sowohl die ungerade wie die gerade Bewegung endlich noch sein eine convergirende und divergirende.

12. Welche von diesen verschiedenen überhaupt möglichen Bewegungsarten einer oder mehrerer Stimmen sind in dem harmonischen Satze erlaubt oder nicht erlaubt? —

Alle sind erlaubt und können unter Umständen nach Belieben angewendet werden.

13. Was soll mit dem Ausdrucke „unter Umständen" gesagt sein? —

Jene Bewegungen können sämmtlich nach Belieben und Bedürfniß im harmonischen Satze angewendet werden, sobald nicht ein anderes Gesetz des letzteren damit übertreten wird.

14. Welches unter diesen Gesetzen ist es insbesondere, das gar leicht durch die eine oder andere dieser verschiedenen Bewegungsarten übertreten werden kann? —

Das Gesetz, wornach keine Quinten- und Octaven-Parallelen in der Harmonie entstehen dürfen.

15. Und durch welche der verschiedenen Stimm-Bewegungsarten wird in der Regel dasselbe übertreten? —

Durch die sogenannte gerade Bewegung oder den motus rectus.

16. Gesetzt, es soll bei solchem Vorkommen keinerlei Aenderung in der bestehenden Harmonie an und für sich vorgenommen werden:

wie läßt sich alsdann eine solche falsche Parallele vermeiden? —

Weil sie lediglich durch die gerade Bewegung entsteht, auch wohl ausschließlich nur und eben so gewiß durch Aufhebung dieser und Bewirkung irgend einer ungeraden Bewegung der Stimmen an deren Statt.

17. Wie läßt sich diese ungerade Bewegung in solchem Falle meistens und am leichtesten erzielen? —

Durch Versetzung der Accorde in eine andere Lage oder durch Umgestaltung des räumlichen Verhältnisses der Intervalle derselben, d. h. einer engen Harmonie in eine weite oder umgekehrt.

18. Frage 14 ergab, daß es insbesondere das Verbot der Quinten- und Octaven-Parallele sei, welches leicht und insbesondere zwar durch die gerade Bewegung zweier Stimmen mit einander übertreten werden könne: wie vielerlei Arten solcher Parallelen gibt es? —

Es gibt sogenannte offenbare und sogenannte verdeckte Quinten- und Octaven-Parallelen.

19. Wann nennen wir diese Parallelen offenbare? —

Schreiten zwei Stimmen unmittelbar in dem Intervalle von reinen Quinten und Octaven mit einander fort, so sind dies offenbare Quinten und Octaven.

10. Und wann nennen wir dieselben verdeckte?

Wenn zwei Stimmen zwar in gerader, aber nicht paralleler Bewegung dergestalt mit einander fortschreiten, daß, wenn wir den verschiedenen Sprung, den in diesem Falle die beiden Stimmen nothwendig in ihrer Fortschreitung machen müssen, mit den leitereigenen zwischenliegenden Tönen stufenweis ausgefüllt denken, und alsdann, sobald diese Töne wirklich effectuirt würden, wirklich offenbare Quinten und Octaven in der Fortschreitung entstehen müßten.

21. Bei welcher Art von Stimmbewegung kann also nur eine solche verdeckte Quinten- und Octaven-Parallele entstehen? —

Bei der geraden, aber nicht zugleich parallelen.

22. Und bei welcher Art die offenbare? —

Bei der geraden und zugleich parallelen.

23. Warum heißen die verdeckten Quinten und Octaven so — verdeckt? —

Weil die erste Quinte oder Octave, wodurch, wenn sie wirklich gehört würde, eine offenbare Quinten- oder Octaven-Parallele entstehen

würde und müßte, nicht eigentlich effectuirt wird, sondern nur in der Idee (dem Raume) des Sprunges enthalten ist.

24. Woran läßt sich nach alle dem sofort bei dem Sprunge zweier Stimmen erkennen, ob verdeckte Quinten oder Octaven zwischen denselben möglich und genauere Untersuchungen dieserhalb nöthig sind? —

Zunächst daran, daß der Sprung in gerader, nur nicht paralleler, einerlei aber ob nun in convergirender oder divergirender Bewegung geschieht; und dann daran, ob nach geschehenem Sprunge die beiden mit einander verglichenen Stimmen in das Verhältniß einer Quinte oder Octave zu einander treten, weil in diesem Falle gar leicht möglich ist, daß auch die vorangehenden Töne der beiden Stimmen, wenn beiderseits der Sprung mit den dazwischen möglichen leitereigenen Tönen ausgefüllt würde, das Verhältniß einer Quinte oder Octave zu einander ausmachen können.

25. Entsteht demnach aber auch eine verdeckte Quinten- und Octaven-Parallele nur bei gerader Bewegung der Stimmen (einerlei ob parallel oder nicht parallel), so liegt die Antwort auf die Frage nicht minder nahe, wie dieselbe wohl vermieden werden kann? —

Ebenfalls wie bei den offenbaren Quinten und Octaven sofort durch Aufhebung der geraden Bewegung und Bewirkung einer Seiten- oder Gegenbewegung der beiden Stimmen an deren Statt.

26. Welche von beiden Arten von Quinten- und Octaven-Parallelen trifft indeß das Verbot ihrer Anwendung am strengsten? —

Die offenbaren, da man der verdeckten sich gar oft um des beabsichtigten harmonischen Effectes willen bedienen muß.

27. Erfordert die Falschheit einer solchen Parallele nothwendig aber, daß das von den beiden mit einander fortschreitenden Stimmen zu einander gebildete Intervall einer Quinte oder Octave auch rein sei, so wird ja die Unrichtigkeit auch wohl sofort aufhören, wenn eines von den beiden Intervallen ein vermindertes oder übermäßiges ist? —

Nur in dem Falle, daß das verminderte oder übermäßige Intervall auf das reine folgt, nicht aber umgekehrt, wo es diesem vorausgeht, weil alsdann durch den zwischenliegenden chromatischen Leiterton mindestens eine verdeckte Quinte oder Octave entstände.

28. In welchem Falle indeß können weder die offenbaren noch die verdeckten Quinten und Octaven als eigentlich falsch in der Harmonie gelten? —

In dem Falle, daß sie lediglich durch angewandte Hülfs- oder durchgehende Töne erzeugt würden.

29. Was folgt daraus für die Beurtheilung der Reinheit des Satzes in dieser Beziehung? —

Daß das Verbot der Bildung von Octaven und Quinten in der gleichzeitigen Fortschreitung mehrerer harmonischer Stimmen ausschließlich nur an die wesentlichen Harmonietöne geknüpft ist; doch an diese auch unter allen Umständen, mögen sie in wirklicher Accordgestalt oder in harmonischer Zergliederung der Accorde erscheinen, und mag die Bewegung der Stimme eine gebundene oder durch Pausen getrennte sein.

Zweiunddreißigste Lection.

Fortsetzung der vorhergehenden Lection,

insbesondere aber

über den sogenannten Queerstand.

(Vergl. Hauptwerk pag. 700—716.)

1. Vorzugsweise oder insbesondere — hieß es Frage 14 ff. der vorhergehenden Lection — sei es die falsche Quinten- und Octavenparallele, welche in der gleichzeitigen und zwar geraden Bewegung mehrerer Stimmen entstehen könne: welche Frage drängt sich uns bei dieser Fassung des Satzes unwillkührlich auf? —

Die Frage, ob nicht auch andere Fehler in der gleichzeitigen Bewegung mehrerer Stimmen, und zwar sobald dieselben in einer andern Art als der geraden geschieht, noch entstehen können.

2. Welche Antwort wird auf diese Frage folgen? —

Die, daß allerdings auch noch ein anderer harmonischer Fehler dabei möglich ist.

3. Und welcher? —

Der des sogenannten unharmonischen Queerstandes oder der relatio non harmonica.

4. Was verstehen wir in der Musik unter einem Queerstande? —

Eine solche Folge von zwei consonirenden Accorden unmittelbar auf einander, in denen zwei (d. h. in einem jeden Accorde einer von beiden) unter sich dissonirende Töne dergestalt enthalten sind, daß der eine in der einen und der andere in der andern und zwar nächst gelegenen Stimme sich befindet, und daß der eine ein öberhalber, der andere aber ein unterhalber Ton ist.

5. Welches ist demnach das erste Erforderniß zum möglichen Vorhandensein eines (unharmonischen) Queerstandes zwischen zwei Accorden? —

Daß die beiden aufeinander folgenden Accorde consonirende Accorde sind.

6. Und was folgt daraus für die Beurtheilung des Vorhandenseins eines Querstands? —

Daß, sobald zwei dissonirende Accorde auf einander folgen, oder wenn von den beiden aufeinander folgenden Accorden auch nur der eine dissonirend ist, von der Möglichkeit eines Queerstandes gar nicht die Rede sein kann.

7. Welche Accorde sind vollkommen consonirend? —

Nur die Dreiklänge und die durch deren Umkehrungen entstehenden Accorde.

8. Und bei welchen namentlichen Accordfolgen also läßt sich nur an die Möglichkeit von Queerständen denken? —

Nur bei der Folge von Dreiklängen oder deren Umkehrungen auf einander.

9. Welches ist jenem, Frage 4, aufgestellten allgemeinen Lehrsatze zu Folge das zweite Erforderniß zur möglichen Bildung eines Queerstandes? —

Daß die beiden auf einander folgenden, an sich vollkommen consonirenden Accorde jeder einen Ton in sich enthalten, welcher zwar an sich, in seinem Accorde, vollkommen consonirend, gegen den andern gehalten aber eine Dissonanz ist, und daß der eine von diesen beiden Tönen in der einen, der andere aber in der andern und zwar nächsten Stimme liegt.

10. Was folgt daraus wieder für die Beurtheilung des möglichen Vorhandenseins eines Queerstandes? —

Daß ein Queerstand hauptsächlich nur im zweistimmigen Satze vorzukommen vermag oder sofort doch nur in zwei sich zunächst liegenden Stimmen eines mehrstimmigen Accordes, als gleichsam diesem abgelöst, gesucht werden darf.

11. Welches ist jenem, Frage 4, aufgestellten allgemeinen Lehrsatze zu Folge endlich als dritte wesentliche Erforderniß zum möglichen Vorhandensein eines Queerstands? —

Daß von den beiden in beschriebener Art sich gegenüber liegenden und unter sich dissonirenden Tönen der eine ein oberhalber und der andere ein unterhalber ist.

12. Was heißt dieses? —

Es heißt dies so viel als: die Dissonanz dieser beiden Töne unter sich muß dadurch entstanden sein, daß entweder der eine Ton von beiden um einen halben Ton zu hoch oder der andere um eben so viel zu tief liegt, und daß also sofort die Dissonanz unter den beiden Tönen auch aufhören würde, wenn wir den einen um einen halben Ton erniedrigten oder den andern um eben so viel erhöheten.

13. Wornach ist daher überhaupt das Vorhandensein eines Queerstandes in einem harmonischen Satze zu beurtheilen? —

Nach sämmtlichen diesen dreien Bedingungen zugleich, und nicht etwa blos nach der einen oder andern von denselben.

14. Und warum das Letztere nicht? —

Weil es in dem Falle recht wohl geschehen könnte, daß, blos die eine oder andere der drei Bedingungen in's Auge gefaßt, irgend ein Queerstand in dem Satze sich herausstellte, während, nach der zweiten oder dritten Bedingung geprüft, keiner vorhanden ist, und sobald auch nur eine jener drei Bedingungen nicht erfüllt erscheint, sofort das Vorhandensein eines Querstandes aufhört.

15. Aus welchem Grunde aber wird ein solcher Queerstand unharmonisch genannt und in solcher Eigenschaft verboten? —

Weil man annimmt, daß das Ohr, bei der unmittelbaren Folge solcher Accorde auf einander, in welchen nach der bisherigen Erklärungsweise ein Queerstand vorhanden ist, die Dissonanz des schiefen, schräg oder queer sich gegenüber stehenden Intervalles fast wie noch im Zusammenklange vernimmt; und da auf solche Weise eine unvorbereitete und unaufgelöste Dissonanz zu Gehör käme, so vermeidet man lieber und eher die Ursache, aus welcher die Meinung, eine solche Dissonanz gehört zu haben oder wahrzunehmen, entstehen kann, also den Queerstand.

16. Bei welcher Art von Stimm-Bewegung kann nun überhaupt ein derartiger sogenannt unharmonischer Queerstand entstehen? —

Bei allen Arten von gleichzeitigen Stimmbewegungen, sowohl bei den geraden als ungeraden, und jene mögen zugleich parallel oder nicht parallel, convergirend oder divergirend, und diese entgegengesetzte oder auch nur Seiten-Bewegungen, beide endlich springend oder stufenweise fortschreitend, gebunden oder getrennt sein.

17. Und wie läßt derselbe sich hiernach vermeiden? —

In vollkommen logischer Folge durch nichts Anderes, als durch Veränderung der Stimm-Bewegung, bei welcher er entsteht, in irgend eine andere, durch welche er nicht zum Vorschein kommt.

18. Wenn — wie oben Frage 10 ganz richtig gefolgert wurde — ein Queerstand hauptsächlich nur im zweistimmigen, ob nun wirklichen oder auch nur gedachten, Satze vorkommen kann, so drängt sich hier auch vor jedem andern Orte die Frage über das Zahlenverhältniß der Stimmen in einem harmonischen Satze auf, und zunächst zwar in der Beziehung, aus wie vielen Stimmen ursprünglich jeder Accord oder jede Harmonie besteht? —

Ursprünglich und vollständig enthält jeder Accord vier Stimmen.

19. Was folgt daraus für den Fall, daß irgend eine Harmonie in geringerer Stimmenzahl ausgeübt werden soll? —

Daß alsdann, je nach Bedürfniß, der eine oder andere Ton oder auch zwei Töne zugleich aus dem Accorde wegbleiben müssen.

20. Und was folgt daraus für den Fall, daß irgend eine Harmonie in noch größerer Stimmenzahl ausgeübt werden soll? —

Daß alsdann, je nach Erforderniß, das eine oder andere Intervall oder auch mehrere Intervalle zugleich in der Octav verdoppelt werden, zwei- oder mehrere Male zugleich vorkommen müssen.

21. Welche sind die Töne oder Intervalle, die für solche Fälle sich entweder von der Harmonie ganz ausschließen oder verdoppeln lassen? —

Immer die unwesentlichsten.

22. Wie lassen sich dieselben näher noch bezeichnen? —

In den consonirenden Accorden allemal die am vollkommensten consonirenden Intervalle, und in den dissonirenden die Consonanzen überhaupt, bei denen jedoch wiederum die am vollkommensten consonirenden (Octav, Quinte) in beiderlei Weise den Vorzug vor den weniger consonirenden (Terz, Sexte) haben.

23. Enthält indessen ein Accord mehrere Dissonanzen und soll so vielstimmig gebraucht werden, daß sogar eine Dissonanz entweder ausgelassen oder verdoppelt werden muß: welche von den vorhandenen wird dies treffen? —

Jedesmal die unwesentlichste, welche die ist und sind, wornach der Accord nicht benannt wurde, während diejenige Dissonanz, die dem Accorde den Namen gab, auch die wesentlichste ist, welche niemals fehlen darf.

24. Demnach kann in beiden Fällen, sowohl beim Auswerfen von Intervallen behufs der Minderstimmigkeit, als bei der Ver-

doppelung von dergleichen behufs der Mehrstimmigkeit, immer noch die Wahl zwischen mehreren vorhandenen Intervallen bleiben, und welcher Grundsatz verhütet alsdann etwaige Mißgriffe? —

Der Grundsatz guter Stimmführung, wornach jede Stimme ein so viel als möglich gut melodisches, bewegendes Aussehen zu gewinnen hat.

Dreiunddreißigste Lection.

Der Rhythmus in der Musik.

(Vergl. Hauptwerk pag. 717—738.)

1. Kehren wir zu unserer allerersten Lection zurück und fragen noch einmal, was wir überhaupt unter Harmonie zu verstehen haben? —
   a. Die Vereinigung mehrerer für sich bestehender und in ihrer äußeren Erscheinung auch ganz verschiedener Töne zu einem Haupt- und Zusammenklange oder Accorde; dann
   b. auch das aus der Natur der Consonanz hervorgehende Verhältniß des einen Tones zum andern, oder das Zusammenfließen mehrerer Töne in einen; und endlich
   c. noch die Beschaffenheit eines ganzen Tonstücks, in sofern dasselbe nämlich, in seinen Grundlinien betrachtet, als eine Folge von Accorden sich darstellt; oder das Verhältniß der einzelnen Bestandtheile eines ganzen Tonstücks sowohl zu einander unter sich, als zu der dem ganzen Tonstücke und seinem Charakter unterliegenden ersten Idee.
2. Welche Betrachtung der musikalischen Harmonie bleibt uns demnach, und besonders den letzten Punkt in's Auge gefaßt, noch übrig? —

Die rhythmische oder die Betrachtung der Harmonie, in sofern die durch sie erbauten Accorde ein ganzes Tonstück bilden, und solches sowohl in seinem Ganzen als in seinen einzelnen Theilen ein vollkommen rhythmisches Verhältniß in sich zu bewahren hat.

3. Denn was ist Rhythmus? —

Eine successive Bewegung nach gewissen bestimmten Verhältnissen.

4. Und woraus besteht nach Seiten seines Stoffs ein Tonstück? —

Aus verschiedenen, nach bestimmten Verhältnissen zusammengefügten Tonreihen, die in steter successiver Bewegung sich halten.

5. Wie vielerlei von rhythmischen Bewegungen gibt es nun zunächst und im Allgemeinen? —

Zweierlei, nämlich einen intensiven und extensiven Rhythmus.

6. Was haben wir unter einem intensiven Rhythmus in der Musik zu verstehen? —

Eine Tonreihe von lauter zeitgleichen Theilen oder an Zeitwerth sich durchgehends gleichen Noten, bei der das rhythmische Element, die periodische Wiederkehr der Bewegungsmomente sich lediglich durch einen Accent bemerkbar macht.

7. Wie wird daher auch sonst wohl dieser intensive Rhythmus noch genannt? —

Der accentuirte.

8. In wie viele Classen zerfällt diese blos intensive rhythmische Bewegungsart? —

In so viele, als der Accent ein verschiedener sein kann.

9. Und welche verschiedene intensive Rhythmen gibt es demnach? —

Es gibt (intensive) Rhythmen entweder mit gleichem, oder mit ungleichem, verschiedenem, und dann auch Rhythmen mit verschmelzendem Accent.

10. Was verstehen wir unter extensivem Rhythmus? —

Die geregelte Wiederkehr von Tonreihen, in denen die einzelnen Glieder sich auch durch ungleichen oder verschiedenen Zeitverhalt auszeichnen.

11. Wo in der Musik treffen wir das Bild der rhythmischen Verhältnisse oder des Rhythmus in seiner Grundgestalt zunächst wieder? —

In dem Takte.

12. Und welche Art von Rhythmus ist es, die sich hierin zunächst darthut? —

Der intensive, indem der Takt an und für sich aus einer Reihe accentuirter Momenten besteht, die mit jedem neuen Takte in gleichem Wechsel wiederkehren.

13. Wie indeß ist in der Regel auch der extensive Rhythmus damit verbunden? —

Indem bei gleicher Wiederkehr der Accentmomente die Zeiträume doch bald mit mehr, bald mit weniger Noten ausgefüllt werden, also die Takte eben sowohl Noten oder Pausen von gleichem als verschiedenem Zeitverhalte enthalten können.

14. Demnach kann denn die Zeitdauer des einzelnen Taktes für sich von verschiedener Größe sein, und wie theilen wir demnach die Taktnoten gewöhnlich ein.

In gerade und ungerade.

15. Wodurch unterscheiden sich beide Arten von einander? —

Die geraden Taktarten haben eine gerade Anzahl von einzelnen rhythmischen Accentmomenten, die ungeraden aber eine ungerade Anzahl solcher Momente in jedem einzelnen Takte.

16. Welche Taktarten sind namentlich gerade, und welche ungerade? —

Zu den geraden Taktarten werden alle diejenigen gezählt, deren Accentzahl sich durch 2 theilen läßt, als der $^2/_8$-, $^2/_4$-, $^4/_8$-, $^4/_4$- ꝛc. Takt; und alle übrigen, deren Accentsumme nur durch irgend eine andere Zahl getheilt werden kann, wie $^3/_4$-, $^9/_8$-, $^6/_4$-, $^3/_2$- ꝛc. Takt, sind ungerade Taktarten.

17. Wenn indessen der Rhythmus in der Musik eben sowohl in einer regelmäßigen Wiederkehr von Accentmomenten als in der gleichartigen Bewegung verschiedener, nach bestimmten Gesetzen zusammengefügter Tonreihen besteht, was folgt daraus für das Verhältniß, in welchem Musik überhaupt und Rhythmus zu einander stehen? —

Daß der Rhythmus die höchste wirkende Kraft in der Musik ist, ja diese ohne jenen eigentlich aufhören würde zu sein, und daß daher mit Aenderung der rhythmischen Verhältnisse sofort auch die Wirkung, der Effekt und Ausdruck der Musik eine andere werden muß.

18. Denn worin besteht eine solche Aenderung der rhythmischen Verhältnisse? —

Lediglich in der Verlegung, oder und sowohl nach Zahl als nach Inhalt andern Anordnung der rhythmischen Accentmomente.

19. Und wodurch kann sie bewirkt werden? —

Dadurch, daß wir ein und demselben Noteninhalt eine verschiedene Takteintheilung geben, wodurch jedesmal der rhythmische Accent auf eine andere Note fallen muß; oder dadurch, daß wir den bloßen Zeitverhalt der Noten ändern und dadurch einen andern extensiven Rhythmus hervorbringen, und endlich auch dadurch, daß wir beide Mittel in Gemeinschaft dazu anwenden, wodurch bei gleichem melodischem Noten-Inhalt eine unendliche Mannigfaltigkeit in dem Ausdrucke erzeugt werden kann.

Vierunddreißigste Lection.

Fortsetzung des in voriger Lection ertheilten Unterrichts

und insbesondere zwar

von dem Rhythmus in größeren Sätzen und Perioden oder dem Periodenbau.

(Vergl. Hauptwerk pag. 739—762.)

1. Zunächst — lernten wir in vorhergehender Lection — findet sich das Bild des Rhythmus in der Musik wieder in dem Takte; allein welchen Begriff verbanden wir überhaupt mit dem Rhythmus in der Musik? —

Jede periodische Wiederkehr einer gleichartigen Bewegung ließen wir dem Begriffe des Rhythmus entsprechen.

2. Was folgt daraus in Betreff der Anwendung und Ausdehnung dieses Begriffs auf das Wesen und die Gestalt eines musikalischen Kunstwerks überhaupt.

Daß es nicht der Takt für sich blos sein kann, worin die Kraft und Bedeutung des musikalischen Rhythmus sich offenbart, sondern daß, als ein unveräußerliches Element der Musik überhaupt, derselbe sich auch ausbreitet über die gesammte Tonreihe, welche wir, in ihrem Ganzen betrachtet, ein Tonstück nennen, und somit ein rhythmisches Verhältniß auch anerkannt werden muß in dem Bau der einzelnen größeren und kleineren Sätze und Perioden, aus welchen ein Tonstück als Ganzes zusammengefügt worden ist.

3. Was verstehen wir unter einer Periode eines Tonstücks? —

Eine Reihe innerlich zusammenhängender und zu einem einzigen großen Satze verbundener kleiner Sätze, oder die Vereinigung mehrerer solcher einzelner melodischer Theile zu einem Ganzen, die an und für sich zwar schon einen musikalischen Sinn haben, durch ihre Vereinigung aber erst den Ausdruck einer ganzen Empfindung bis zu einem gewissen Grade der Vollkommenheit erhalten.

4. Denn was ist ein ganzes Tonstück eigentlich in Hinsicht auf seine künstlerische Bedeutung und Gestalt? —

Eine vollständige Abhandlung oder Rede in Tönen über einen von der empfindenden Seele aufgefaßten Gegenstand, die aus einzelnen Perioden und Gliedern zusammengesetzt ist, wie die eigentlich poetische Rede, und zwar aus so vielen, als jener Gegenstand verschiedene Seiten der Betrachtung bietet.

5. Woran erkennen wir äußerlich den Umfang einer Periode? —

Daran, daß sie, nachdem sie mehrere kleinere Sätze und Gedanken in verschiedenen verwandten Modulationen durchgeführt hat, jedesmal mit einer vollständigen Cadenz in der Tonica schließt, und so gewissermaßen die Empfindung zu einem vollkommenen Ruhepunkt führt.

6. Was wird daher überhaupt zur Bildung einer wahren musikalischen Periode erfordert? —

Vor Allem der vollständige Ausspruch einer Idee, wozu dann formell insbesondere gehört, daß der Kreis dieser Idee in verwandten Modulationen vollständig durchlaufen, oder auch wohl je nach Maßgabe der auszudrückenden Empfindung durch Abspringen von diesem Kreise in einen Contrast mit ihm getreten, aber endlich doch auch wieder in ihn zurückgekehrt und an seinem letzten Ende mit einer dieses bezeichnenden Cadenz auf der Tonica geschlossen wird.

7. Und wie entsteht alsdann das Tonstück als solches? —

Durch Verbindung mehrerer solcher Perioden, indem sich an die in der einen ausgedrückten Idee wieder eine andere mehr oder weniger verwandte so lange und oft anschließt, bis der ganze, dem Tonstücke zum Grunde liegende, Gegenstand in der Betrachtung erschöpft ist.

8. Jede Periode — hieß es oben — sei aus mehreren kleineren Sätzen zusammengesetzt worden: was verstehen wir unter einem musikalischen Satze? —

Als Glied einer ganzen Periode den vollständigen Ausdruck eines bloßen Gedankens oder die Darstellung eines vollständigen Sinnes.

9. Wie wird formell derselbe gebildet? —

Durch Zusammenfügung mehrerer Takte, und so zwar, daß sich durch den Klang und die Folge der Töne derselben eine gewisse Vollständigkeit eines Gedankens darthut.

10. Wie vielerlei solcher kleinerer musikalischer Sätze gibt es? —

Zweierlei Arten, nämlich Einschnitte und Absätze.

11. Welche Sätze heißen Einschnitte? —

Die kleinsten Glieder einer ganzen Periode.

12. Woran erkennen wir dieselben? —

Daran, daß sie zwar einen, durch einen unserm Gefühl sich mittheilenden rhythmischen Ruhepunkt sich abschließenden Gedanken enthalten, aber doch noch keine vollkommene Befriedigung gewähren, vielmehr der Sinn des Ganzen nicht eher erfaßt werden kann, bis noch etwas Folgendes, mehr Befriedigendes damit verbunden wird.

13. Und wodurch thut sich dies äußerlich dar? —

Theils durch einen geringern Taktumfang solcher Sätze, theils durch ihren Schluß auf der Subdominante oder einem andern minder befriedigenden Ruhepunkte im Basse.

14. Wann heißt ein solcher, als Glied einer ganzen Periode erscheinender Satz ein Absatz? —

Wenn derselbe der Art ist, daß bereits ein vollständiger Sinn, ein für sich selbst schon gleichsam verständlicher Gedanke dadurch ausgesprochen wird.

15. Welches sind die Merkmale, woran wir einen solchen Absatz zu erkennen und von jedem andern Gliede einer andern größeren oder kleineren Redeabtheilung, als Periode, Einschnitt rc., zu unterscheiden vermögen? —

Diese Merkmale liegen einmal in der Idee des Satzes selbst, dann auch in der Art und Weise seines Schlusses oder der Beschaffenheit seiner Interpunktion, ferner in seinem Rhythmus und endlich in seiner logischen Anordnung.

16. In wiefern bietet die Idee des Satzes selbst ein Merkmal für sein Erkennen dar? —

In sofern, als der Unterschied eines Absatzes von einem bloßen Einschnitte oder gar einer Periode schon dadurch deutlich einleuchtet, daß er einen vollständigen Sinn haben muß, ohne den Inhalt desselben völlig zu erschöpfen.

17. Wodurch zeichnet sich der Schluß eines Absatzes aus? —

Derselbe ist, eben um der Idee des Satzes selbst willen, ziemlich befriedigend, ohne indeß zu einem vollkommenen Ruhepunkte zu führen, und geschieht daher meistens (ohne Cadenz) auf der Dominante, oder auf der Tonica mit dem weniger befriedigenden Intervalle der Terz oder Quinte in der Melodie.

18. Wie wird in der technischen Kunstsprache je nach der Art dieses Schlusses der Absatz genannt? —

Schließt derselbe auf der Dominante, so heißt er Quintabsatz

(auch Ordnungsabsatz); geschieht er hingegen auf der Tonica, so heißt er Grundabsatz.

19. Wie wird überhaupt die Art und Weise des melodischen Schlusses eines Absatzes in der technischen Kunstsprache benannt? —

Die Cäsur.

20. In wiefern bietet der Rhythmus oder rhythmische Bau eines Absatzes Merkmale für sein Erkennen dar? —

Einmal in sofern, als niemals oder doch nur in höchst seltenen Fällen zwei Absätze gleichen Schlusses, also entweder zwei Grund- oder zwei Quintabsätze unmittelbar auf einander folgen, also seine Ruhepunkte auf dem Wechsel des Schlusses sich immer deutlicher hervorheben; und dann auch in sofern, als die Anzahl seiner Takte, wie sein Metrum und Taktgewicht ziemlich bestimmt sich messen lassen.

21. Aus wie vielen Takten nämlich besteht in der Regel ein Absatz? —

Gewöhnlich aus vier oder überhaupt einer geraden Anzahl von Takten; doch kann er auch drei, fünf und sechs Takte enthalten.

22. Wie werden die Absätze je nach Anzahl ihrer Takte benannt? —

Dreier, Vierer, Fünfer, Sechser rc.

23. Wie entstehen meistens die Absätze mit einer ungeraden Anzahl von Takten? —

Aus solchen mit einer geraden Anzahl durch entweder Wiederholung eines Taktes oder Ausdehnung zweier Takttheile zu zwei vollen Takten, oder auch durch Zusammenziehung zweier Takte in einen.

24. Dies führt auf den letzten Punkt, in wiefern nämlich auch die logische Anordnung oder künstlerische Bedeutung eines Absatzes Merkmale für sein Erkennen abzugeben vermag? —

In sofern, als derselbe entweder ein einfacher, ein erweiterter oder zusammengezogener sein kann.

25. Wann belegen wir einen Absatz mit je einem dieser Prädikate? —

Einfach ist ein Absatz, wenn er gerade nur so viel enthält, als zur Darstellung eines vollständigen Sinnes nöthig ist; erweitert, wenn er zu dieser Vollständigkeit noch eine nähere Bestimmung irgend eines Theils der eigentlichen Rede zufügt; und zusammengezogen endlich, wenn er den verwandten Sinn ursprünglich eigentlich zweier verschiedener Sätze in sich verbindet und in gedrängter Kürze auf einmal ausdrückt.

26. Auf welche Weise läßt sich ein einfacher Absatz zu einem erweiterten umgestalten? —

Auf drei verschiedene Weisen: einmal durch Wiederholung, so daß ein Glied eines einfachen Satzes entweder auf ein und derselben Tonstufe, und zwar ohne oder mit Veränderung der melodischen Nebennoten, oder auf verschiedenen Stufen wiederholt wird; dann durch Zufügung eines kleinen Anhangs zu demselben, der gewissermaßen noch mehr Licht über seinen Inhalt zu bringen im Stande ist; und drittens auch durch Fortsetzung einer in demselben vorhandenen rhythmischen oder metrischen Formel.

27. Wie wird jene Wiederholung in der technischen Kunstsprache genannt? —

Geschieht sie auf verschiedenen Tonstufen, so heißt sie Versetzung; geschieht sie aber zugleich auch in einer andern Tonart, was wohl möglich, so heißt sie Transposition; und geschieht sie in der Weise, daß das zu wiederholende Glied mehr als zweimal stufenweise immer einen Ton höher oder tiefer auf einander folgt, so heißt sie Progression.

28. Was ist in Ansehung jener Zufügung eines Anhangs zu einem Absatze zu merken? —

Daß in dem Falle der Absatz zwei Schlußformeln erhält, die aber in der Cäsurnote unter einander verschieden sein müssen.

29. Auf welche Weise lassen sich zwei ursprünglich einfache Absätze zu einen zusammengezogenen umgestalten? —

Einmal durch die sogenannte Takterstickung oder dadurch, daß man bei zwei solchen vollständigen Absätzen den Takt, welcher die Cäsur oder den Schluß des ersten Satzes enthält, ausläßt, und den Anfangston des zweiten Satzes auch zugleich als Cäsurton des vorhergehenden betrachtet; dann dadurch, daß man der Endigungsformel des ersten Absatzes die Eigenschaft benimmt, den Satz als vollständig empfinden zu lassen, so daß der folgende Absatz noch zur Vervollständigung des ersteren nothwendig wird, und beide Sätze somit nur als ein großer ganzer Gedanke erscheinen; und endlich durch das wirkliche Aneinanderketten der Absätze.

30. Wann aber darf das zweite hier aufgezählte Mittel dazu nur angewendet werden? —

Wenn der erste Absatz aus zwei Gliedern (Einschnitten) besteht, die eine Wiederholung auf einer verschiedenen harmonischen Grundlage enthalten.

31. Und warum alsdann nur? —

Weil in diesem Falle die beiden Einschnitte wohl blos für einen

gelten können, da ein und dasselbe nur in zweifacher Weise dann gesagt wird.

32. Wie geschieht das Aneinanderketten der Absätze? —

Dadurch, daß man den Raum von der Cäsurnote des ersten Absatzes bis zur Anfangsnote des zweiten mit beliebigen, aber doch dem Charakter des ganzen Stücks wie der eben vorhandenen Periode desselben streng angemessenen Tönen oder Tonfiguren ausfüllt.

33. Wie theilen wir endlich, analog den Absätzen, auch die ganzen Perioden noch ein? —

Ebenfalls in einfache und zusammengesetzte.

34. Wann heißt eine Periode einfach, und wann zusammengesetzt? —

Eine einfache Periode ist eine solche, in welcher alle Sätze und einzelnen Glieder so genau und eng mit einander verbunden sind, daß das Gehör für sich kaum oder gar nicht im Stande ist, sie von einander zu unterscheiden; und eine zusammengesetzte eine solche, in welcher sich die einzelnen Glieder und Sätze auch wieder durch bestimmte kleinere und größere Ruhepunkte besonders und deutlich hervorheben.

Fünfunddreißigste Lection.

Construktion einer Melodie.

(Vergl. Hauptwerk pag. 763—785.)

1. Was ist Melodie? —

Diejenige successive Tonverbindung oder Reihe von Tönen, welche, durch ihre Folge und Abwechselung nach bestimmter Höhe und Tiefe dem Ohre angenehm, im Gegensatze zu der Harmonie der Gesang irgend eines Tonstücks der Instrumental- oder Vocalmusik genannt wird, und die in jedem Falle das Hauptmittel ist, das auszudrücken und darzustellen, was eigentlich mit dem Tonstücke dargestellt werden soll, also die Seele der Musik, welcher die Harmonie nur als erklärender und verklärender Körper dient.

2. Demnach ist die Melodie auch der höchste poetische Inhalt eines Tonstücks, und es fragt sich, von welcher Seite sie der Gegenstand des Unterrichts werden kann? —

Genau genommen von keiner, und nur in Bezug auf ihre rhetorische Construktion lassen sich einige leitende allgemeine Andeutungen geben.

3. Worauf beruht vornehmlich die Schönheit und kunstgerechte Anordnung in der Construktion einer Melodie? —

Zunächst auf dem Grundgesetze aller schönen Kunst, der Einheit in schönster Mannigfaltigkeit; und dann auf der rhythmisch wohlgefälligsten und ausdrucvollsten Eintheilung ihrer Glieder.

4. Welche besondere Bedingungen legt jenes Grundgesetz der Bildung einer Melodie auf? —

   a) Daß ein Haupt- oder Grundton in der Melodie vorherrscht, der durch eine gute, dem Ausdrucke angemessene Abwechselung in der Modulation dann verschiedene Abstufungen bekommt;

b) daß die Tonfortschreitungen in möglichster Verschiedenheit geschehen; und endlich

c) daß dieser Verschiedenheiten ungeachtet die Tonreihe in einer gewissen rhythmischen Wohlbewegung gleichsam dahinfließt, sangbar ist.

5. Welche Regeln stellt die Theorie gemeiniglich für den zweiten Grund guter Construktion einer Melodie, jene rhythmische Anordnung der einzelnen Glieder und Absätze derselben auf? —

1) Wenn die Grundtonart eine Durtonart ist, und die erste Periode schließt auf der Tonica dieser Tonart,

so kann der Absatz derselben enden:

a) durch Modulation auf der Dominante, oder

b) durch Modulation auf der Subdominante, oder

c) in der verwandten Molltonart dieser Subdominante, oder endlich

d) in der verwandten Molltonart der Tonica selbst.

Und in diesem Falle beginnt die darauf folgende zweite Periode in der Tonart der Dominante oder mit einer Modulation nach dieser Dominante, deren Absätze dann sich schließen:

a) in der verwandten Molltonart der ersten Tonica, oder

b) in der verwandten Molltonart dieser Dominante, oder endlich

c) auch in der Tonart der Dominante selbst.

Oder es kann die zweite Periode auch anfangen mit der Tonart der Dominante der verwandten Molltonart der ersten Tonica, in welchem Falle der Absatz sich dann schließt:

a) in der verwandten Molltonart der Tonica, oder

b) in der Tonart der Dominante derselben.

Oder es kann endlich in dem Falle die zweite Periode auch anfangen mit der Tonart der Dominante der verwandten Molltonart der Subdominante, wo alsdann der Absatz dieser Periode sich endet:

a) in der verwandten Molltonart der Subdominante, oder

b) in der Tonart der Tonica selbst.

2) Ist die Grundtonart eine Durtonart, und die erste Periode schließt in der Tonart der Dominante derselben,

so kann ihr Absatz enden:

a) auf der Dominante selbst, oder
b) in der verwandten Molltonart.

Und alsdann beginnt die zweite Periode entweder wiederum mit der Tonart der Dominante, oder mit einer Modulation nach der verwandten Molltonart der Tonica, wobei im ersteren Falle der Absatz sich schließt:

a) in der Tonart der Dominante jener Dominante, oder
b) in der Tonart der Tonica, oder
c) in der Tonart der Dominante;

und im zweiten Falle:

a) in der verwandten Molltonart der Tonica, oder
b) in der Tonart der Dominante dieser verwandten Molltonart, oder endlich
c) in der Tonart der Tonica.

3) Ist die Grundtonart eine Durtonart, und die erste Periode endet mit der verwandten Molltonart dieser Durtonart, so schließen ihre Absätze:

a) durch Fortschreitung oder förmliche Modulation auf der Dominante, oder
b) in der Tonart der Subdominante.

Und die zweite Periode fängt in dem Falle an:

aa) in der verwandten Molltonart, oder
bb) mit einer Modulation nach der Tonart der Subdominante, oder
cc) in der Tonart der Dominante der verwandten Molltonart, oder endlich
dd) mit einer Modulation nach der verwandten Molltonart, in welchen Fällen allen der Schluß der Absätze sich nach dem Bisherigen von selbst ergibt.

6. Wie pflegen überhaupt die Melodieen in technischer Hinsicht eingetheilt zu werden? —

In Haupt= und Nebenmelodieen.

7. Wann heißt eine Melodie Haupt= und wann Nebenmelodie? —

Hauptmelodie heißt dieselbe, sobald sie den Hauptausdruck zu führen, d. h. den Grundton, die hauptsächlichste Eigenschaft einer gegebenen, auszudrückenden Empfindung darzustellen hat; und Nebenmelodie, sobald sie von der einen oder andern Stimme neben der Hauptmelodie,

mit dieser zu gleicher Zeit, vorgetragen wird, nur um entweder einen Gegensatz zu letzterer zu bilden, oder eine mit derselben verwandte Idee besonders auszudrücken.

8. Welche Art von Tonstücken beruht vorzugsweise auf dieser Verbindung von Haupt- und Nebenmelodieen? —

Alle kleineren oder größeren Ensemblestücke, als Duette und dergleichen.

Sechsunddreißigste Lection.

Anschauung eines vollendeten Musikstücks vom Standpunkte der Harmonie aus.

(Vergl. Hauptwerk pag. 786—809.)

1. Was heißt, ein musikalisches Kunstwerk vom Standpunkte der Harmonie anschauen? —

Rechenschaft von jedem Tone, jeder Note, die sich darin befindet, geben, und mittelst dieser Rechenschaft den ganzen inneren wie äußeren Zusammenhang desselben ergründen, und dann genau begreifen zu können.

2. Welche Kenntnisse setzt eine solche Anschauung voraus? —

Außer den unerläßlichen gründlichsten harmonischen Kenntnissen selbst und dem, was Gegenstand der allgemeinen Musiklehre oder Musikwissenschaft ist, auch noch die Kenntniß der verschiedenen harmonischen Schreibarten und die Kenntniß der mancherlei dabei vorkommenden Notenschlüssel.

3. In wie viele und welche Arten zerfällt die harmonische Schreibart? —

In zwei Arten, die sogenannte strenge und freie.

4. Wodurch zeichnet sich die strenge Schreibart vor der freien vornehmlichst aus? —

Im Allgemeinen zunächst dadurch, daß, ist die Composition eine reine Vocalmusik, außer den verminderten Quinten und Quarten, und auch diese nur, wenn sie sich gut und bald auflösen, durchaus keine dis-

sonirenden Sprünge in der Fortschreitung stattfinden dürfen; ferner ist darin verboten:

a) alle Dissonanzen dürfen nur im regelmäßigen Durchgange und auf einem schlechten, unaccentuirten Takttheile oder Taktgliede erfolgen;

b) dissonirende Hülfs- oder Durchgangsnoten, durch welche ein Sprung in der Fortschreitung geschieht, sind als sogenannte verworfene Töne (notae abjectae) nicht geduldet;

c) ebenso alle Arten von Quinten und Octaven, offenbare wie verdeckte, und selbst die Vermeidung derselben darf nicht auf einem schweren Takttheile geschehen.

d) Dissonanzen, welcher Art sie sind, dürfen nur als vorbereitete Vorhalte und zwar dergestalt auf dem accentuirten Takttheile gehört werden, daß ihre Vorbereitung auf den unaccentuirten Takttheil fällt, wo die Note der Vorbereitung dann auch nicht mehr und nicht weniger Werth haben darf, als die Note der Dissonanz selbst.

e) Dissonirende Aufhalte oder Retardationen sind demnach im strengen Satze durchaus als nicht duldbar anzusehen.

f) Nicht minder fehlerhaft sind daher hier alle chromatischen und unharmonischen Uebergänge, woran sich endlich

g) unmittelbar auch das Verbot aller Arten von Querständen knüpft.

5. Und was verstehen wir dagegen unter freier Schreibart? —

Diejenige harmonische Anordnung eines Tonstücks, in welcher Alles erlaubt ist, was nicht unmittelbar den allgemeinen Gesetzen der harmonischen Tonverbindung widerspricht.

6. Wie vielerlei Schlüssel werden in der musikalischen Notenschrift angewendet? —

Der bloßen Form nach drei: ein sogenannter C-Schlüssel, der je nach seiner Stellung den Sitz des Tones eingestr. c auf dem Liniensysteme anzeigt, und je nach der Stimme oder nach dem Instrumente, wofür er gebraucht wird, seine höhere und tiefere Stellung auch wechselt; ein sogenannter F-Schlüssel, der je nach seiner Stellung den Sitz des Tones f auf dem Liniensysteme anzeigt und blos für Baßstimmen angewendet zu werden pflegt; und endlich ein sogenannter G-Schlüssel, der je nach seiner Stellung den Sitz des Tones eingestr. g auf dem Liniensysteme

anzeigt und nur für die höchsten Sopranstimmen und Instrumente angewendet zu werden pflegt.

Alles übrige die Lehre von den Tonschlüsseln Betreffende gehört ausschließlich der musikalischen Semiotik oder Tonschriftlehre an und ist Gegenstand der allgemeinen Musiklehre.



